Musikalische Elementarlehre

mit

achtundfünfzig Aufgaben.

Für den

Unterricht an öffentlichen Lehranstalten

und den

Selbstunterricht

von

Ludwig Bussler.

Zweite verbesserte Auflage.

Preis 1,50 Mark.

Berlin.

Verlag von Adolph Stubenrauch.

1876.

Nachstehend erfolgen einige Kritiken über die erste Auflage der Music. Elementarlehre.

Lüben pädagog. Jahresbericht referirt darüber:

Eine sehr vollständige und zugleich präcise Allgemeine Musiklehre, mit strenger Ausscheidung alles dessen, was der Compositionslehre und der eigentlichen Musikwissenschaft angehört. Auf 64 eng gedruckten Seiten wird in 137 Paragraphen mit vielen Notenbeispielen das gegeben, was Jeder, der Musik treibt, ohne Componist zu sein, aus der Kunstlehre wissen sollte, um «mit Bewusstsein» zu musiciren. Die Aufgaben dienen zur Befestigung und Ergänzung des Erlernten. Als Beispiele seien diejenigen Noten mit Bestimmung ihres Werthes lesen. 18. Die Namen sämmtlicher Parallel-Tonleitern auswendig lernen. 31. Gegebene grosse und kleine Intervalle bestimmen. 44. Zu gegebenen Grundaccorden die Umkehrungen bilden. 57. Bildung des übermässigen Sextaccordes auf allen chromatischen Stufen.

Die Pädagogische Zeitung für Norddeutschland:

Was die Herren Musiklehrer versäumen, muss der Schüler, wenn er überhaupt mit einigem Bewusstsein Musik treiben will, später durch Selbstunterricht zu ersetzen suchen. Für diesen Zweck ist die vorliegende Elementarmusiklehre ganz besonders geeignet, denn sie bietet neben den nothwendigen, kurz und knapp gefassten Definitionen, klar ausgesprochenen und an Beispielen genügend erläuterten Regeln eine genügende Anzahl recht geeigneter Uebungsaufgaben dar. Allen, die darnach streben, mit Bewusstsein Musik zu treiben und zu richtiger Auffassung, correcter Einübung und schöner Ausführung eines Musikstückes befähigt zu werden, sei dies Werkchen, das sich auch durch eine äusserst splendide Ausstattung vortheilhaft auszeichnet, auf das Wärmste zum Studium empfohlen. — Nicht minder kann dies Buch zur Einführung in Musik-Lehranstalten empfohlen werden. Der Lehrstoff ist so geordnet, dass der Lehrgang ohne Bedenken in der theoretischen Elementarklasse einer Musik-Lehranstalt innegehalten werden kann. Es bieten überdies die Aufgaben dem Schüler Gelegenheit, durch eigenen Fleiss das in den Unterrichtsstunden Erlernte zu befestigen und zu ergänzen. — Endlich werden auch Musiklehrer, die ihre Schüler in den heiligen Tempel der Kunst einzuführen bestrebt sind, an dem Büchlein einen Wegweiser und treuen Gehülfen finden. Dass dasselbe eine recht weite Verbreitung finde, ist um der Sache willen zu wünschen.

Zarncke's Literarisches Centralblatt:

Ein recht brauchbarer Leitfaden für den elementaren musicalischen Unterricht, der namentlich dadurch für Lehrer und Schüler besonders practisch wird, dass die 58 Aufgaben am Ende des Büchleins noch einmal, natürlich ohne ihre Lösungen, zusammengestellt sind und so einmal den Kreis der durch die Benutzung dieser Elementarschule zu gewinnenden Kenntnisse übersehen lassen, dann aber auch denen, welche schon Unterricht gehabt haben, leicht anzeigen, in welchen Punkten sie noch unsicher sind und der Nachhülfe bedürfen. Der Gang des Unterrichts ist folgender. Zuerst wird die Notenschrift gelehrt, sodann in Verbindung mit den Versetzungszeichen die Tonleitern. Hieran schliesst sich eine Belehrung über Abkürzungen und Zeichen in der Notenschrift und die Taktarten. Nach einigen Bemerkungen über Tempo und Vortrag schliesst eine sehr klar und einfach gehaltene Aufzeichnung der Intervalle und Accorde. An der Grenze der eigentlichen Compositionslehre angekommen, bricht der Unterricht ab, der unter Voraussetzung eines halbjährigen Cursus bei zwei Stunden wöchentlich absolvirt werden kann, und sicher auch mit Erfolg unter Benutzung dieses Leitfadens absolvirt werden wird.

Die Pädagogischen Blätter f. Deutschl.:

Ueber alles Wissenswerthe: Notenkenntniss, Tonleitern, Notenschrift, Taktarten, Tempo, Vortrag, Intervalle und Accorde bietet der Verfasser Definitionen, Regeln, Beispiele und Aufgaben dar, wodurch sich das Werkchen auch zum Selbstunterricht vorzugsweise eignet. Die Definitionen sind scharf, die Regeln bestimmt, die Beispiele treffend, Gang und Entwickelung naturgemäss und die Aufgaben praktisch gegeben. Die theoretische Elementarklasse einer Musiklehranstalt kann dies in einem halbjährigen Kursus bei 2 wöchentl. Unterrichtsstunden erledigen. Eine gleichzeitige oder früher erfolgte praktische Unterweisung im Gesange oder im Spiel eines Instruments ist überall vorausgesetzt und die Grenze der Elementar- von der Compositionslehre und Musikwissenschaft streng innegehalten.

Papier, Druck und Ausstattung sind aus Adolph Stubenrauch's renommirtem Verlag vorzüglich und demselben entsprechend auch der Preis von 15 Sgr.

Im Verlage von **Adolph Stubenrauch** in Berlin erschien ferner:

46 Vierstimmige Choräle

für Sopran, Alt, Tenor und Bass

mit Liedertexten.

Zum Gebrauch für Sängerchöre an Kirchen, Gymnasien und Realschulen.

Von

Osw. Fischer, Cantor.

Im Anhange die Liturgie nach der preuss. Agenda.

0,70 Mk.

Musikalische Elementarlehre

mit

achtundfünfzig Aufgaben.

Für den

Unterricht an öffentlichen Lehranstalten

und den

Selbstunterricht

von

Ludwig Bussler.

Zweite verbesserte Auflage.

Preis: 1,50 Mark.

Berlin.
Verlag von Adolph Stubenrauch.
1876.

MT
7
.B87
1879

Vorwort.

Die folgende Zusammenstellung der musikalischen Elementarkenntnisse ist veranlasst worden durch das Bedürfniss eines Buches, welches nicht nur die nothwendigen Definitionen, Regeln und erläuternden Beispiele, sondern auch hauptsächlich eine genügende Anzahl von Aufgaben mit dem nöthigen Uebungsstoff darbietet, um den Schüler in Stand zu setzen, durch eigenen Fleiss das in den Unterrichtsstunden Erlernte zu befestigen und zu ergänzen. Diese Aufgaben bilden also den wesentlichen Theil des Werkes. Sie sind es auch, die es zum Selbstunterricht vorzugsweise geeignet machen.

Der Lösung dieser Aufgaben, besonders soweit sie die Tonleitern und Intervalle betreffen, kann sich Niemand entziehen, der mit einigem Bewusstsein Musik treiben will.

Die Anordnung des Lehrstoffes ist so getroffen, wie es der Vortrag in der theoretischen Elementarklasse einer musikalischen Lehranstalt (unter Voraussetzung eines halbjährigen Cursus bei zwei wöchentlichen Unterrichtsstunden) zu erfordern scheint.

Eine gleichzeitige oder früher erfolgte praktische Unterweisung im Gesang oder Spiel eines Instrumentes ist überall vorausgesetzt.

Die Grenzen, welche die Elementarlehre von der Kompositionslehre und der Musikwissenschaft trennen, hat der Verfasser sich bemüht, streng einzuhalten.

Die Veränderungen zur zweiten Auflage beschränken sich auf kleine Zusätze zu einzelnen Paragraphen, welche dem Verständniss des Schülers entgegenkommen. Nur die Aufgaben zur Lehre von den Taktarten haben eine wesentliche Bereicherung erfahren.

Inhaltsverzeichniss.

I. Einführung. Notenkenntniss.

Seite

Hohe und tiefe Töne 1
Stammnamen — Stammtöne — Octave 1
Noten — Schlüssel 1
Notengattungen — Punkt — Triole 8
Notenschreiben 12
Pausen 14

II. Versetzungszeichen. Tonleitern.

Halber Ton — ganzer Ton 16
Versetzungszeichen — Enharmonik 17
Die diatonischen Tonleitern 22
I. Durtonleitern 22
II. Molltonleitern 25
A) Harmonische Molltonleitern 25
Paralleltonleitern. Gleichnamige Tonleitern 26
B) Melodische Molltonleitern 28
Tabelle aller diatonischen Tonleitern 30
Chromatische Tonleiter 29
Tonart — Parallelität — Gleichnamigkeit — Tongeschlecht — Verwandtschaft — Quintenzirkel und Quartenzirkel 29

III. Abkürzungen und besondere Zeichen der Notenschrift.

Wiederholung von Tongruppen — Tremolo 35
Fermate — Wiederholung grösserer Abschnitte — bis 37
Vorschlag 38
Doppelschlag 38
Triller — Pralltriller 39
Musikalische Hülfswörter 41

IV. Taktarten.

Takt — Taktstrich — Taktart — Auftakt — Taktvorzeichnung . 42
Innere Gliederung 43
Taktgewicht — Accent 43
Einfache — zusammengesetzte — doppeltzusammengesetzte Taktarten 44

Seite

Zweitheilige, grade — dreitheilige, ungrade Taktarten . . . 45
Gute und schlechte Takttheile — Syncope — Seltene Taktarten 47
Taktzählen — Taktschlagen 48

V. Tempo. 48

VI. Vortrag. 50

VII. Intervalle.

Die acht Hauptintervalle 51
Vergrösserung und Verkleinerung der Intervalle 54
Nähere Bestimmung der Intervalle 54
Die grösseren Intervalle 60
Umkehrung 61
Messung der Intervalle 62
Versuche, die Intervall-Lehre umzugestalten 65

VIII. Accorde.

Allgemeine Accordlehre 66
Accord — Grundaccord — Versetzung — Stimmenzahl . . . 66
Enge und weite Harmonie 68
Umkehrungen 69
Unvollständige Accorde 70
Specielle Accordlehre 71
Dreiklang 71
Septimenaccord 72
Nonenaccord 73
Uebermässiger Sextaccord 74
Harmoniefreie Töne 75
Durchgänge — Vorhalte — Anticipationen 75
Figuration — Orgelpunkt 76

Zusammenstellung der 58 Aufgaben 78

Index.

Die Zahlenangaben beziehen sich auf die Paragraphen.

A.

Abwärts §. **2,** 103, 135.
Accent 75, 82.
Accord 118, 129, gebrochener 136.
Achtelnote 10.
Achtelpause 18.
alla breve 80.
Alt 120.
Altschlüssel 17.
Anticipation 135.
Arpeggio 136.
Auflösungszeichen **26,** 30.
Auftakt 78.
aufwärts **2,** 103, 135.
Ausdruck 97, 101.
Aussenstimmen 120.

B.

Bach 51, Anm.; 72.
Bariton 120.
Bass 120.
Bass-Schlüssel 5, **7.**
Be 24.
Beethoven 63.
Benennung der Noten 6.
Bequadrat s. Auflösungszeichen.
Betonung 75.
bis 61.
Bogen 14, 100.
Brevis s. Nota brevis.

C.

Chromatische Tonleiter 49.
Contraoctave 7.
C-Schlüssel 5, **7.**
Custos 73.

D.

Da Capo 56.
Dauer der Töne 10.
Decime 113.
Dehn, S. W., 117.
diatonische Tonleiter **36,** 46.
Discant 120.
Discantschlüssel s. Sopranschlüssel.
Dominante 48.
Dominantaccord s. Septimenaccord.
Doppelauflösungszeichen 29.
Doppelbe **28,** 39.
Doppelcontraoctave 7.
Doppelkreuz **27,** 39.
Doppelschlag 64 u. ff.
Doppeltganze Note 13.
Doppeltganze Pause 18.
Doppeltriole 87.
Doppeltverminderte, doppeltübermässige Intervalle 110.
Doppeltzusammengesetzte Taktarten 84.
Dreifach verminderte, dreifach übermässige Intervalle 110.
dreigestrichene Octave 7, 113.
Dreihalbe Ton 40, 115.
Dreiklang 121, tonischer, grosser, kleiner, verminderter, übermässiger 129.
Dreitheilige Taktarten 85.
Drittel-Note 16.
Duodecime 113.
Durchgang 130.
Durtonleiter **34,** 106, 109, 112.

E.

Enge Lage der Accorde 124.
Enharmonisch **32,** 53.
Einfache Taktarten 84.
Eingestrichene Octave 7, 113.
-es 24.
-eses 28.

F.

Fahne s. Häkchen.
Falsche Vorzeichnung 51 Anm.
Fermate 55, 57.
Figuration, harmonische 136.
Fine 55, 57.
Frauenstimme 7, 120.
F-Schlüssel s. Bass-Schlüssel.
Fünfklang 121.

G.

Ganze Note 10.
Ganze Pause 18, 19.
Ganzer Ton **22,** 33, kleiner und grosser 31.
Geltung der Noten s. Werth.
Gestalt der Noten 10.
giusto, Tempo 95.
Gleichnamig 44, 50, 52.
Gliederung, innere bei Taktarten **82** u. ff.
Grosse Intervalle 105, **106,** 107, 109, 114.

Grosse Octave 7.
Grundaccord 121.
Grundton **35,** 48, 126.
G-Schlüssel s. Violinschlüssel.
Guter Takttheil **89, 90,** 135.

H.

Häkchen der Noten 10, 12.
Halbe Note 10.
Halbe Pause 18.
Halber Ton **20,** 21, 33, kleiner und grosser 31.
Hals der Note **6,** 10 15.
Harmonie, enge, weite 124.
Harmoniefreie Töne 135.
Harmonielehre 118.
Harmonische Molltonleiter **40,** 46.
Haupttempi 95.
Haydn 51, Anm., 63, 72.
Hes 24.
Höhere Notengattungen 11.
Hohe und tiefe Töne **1,** 7, 32 Anm.
Hülfswörter, musikalische 74.
Hundertachtundzwanzigstel Pause 18.

I.

Intervall **102,** 111, grössere Intervalle als die Octave 113, absolute Grösse der Intervalle 115, Messung der Intervalle 115, Intervall der Tonart 116, Versuche, die Intervalllehre umzugestalten 117.
-is 23.
-isis 27.

K.

Kinderstimme 7, 120.
Klammer 5.
Kleine Intervalle 105, **107,** 109, 114.
Kreuz 20.

L.

Linien des Systems 6, 9 Anm., 38.
Leitton 48.
loco 8.

M.

Männerstimme 7, 120.
Mälzel 96.
Marx, A. B., 117.
Mediante 48.
Melodische Molltonleiter **45,** 46.
Metronom 96.
Mezzosopran 120.
Mezzosopranschlüssel 7 Anm.
Mittelstimme 120.
Molltonleiter 40, 45.
Mozart 63, 72.

N.

Nachschlag 67.
Nenner 79, 82.
Niedere Notengattungen 11, 12.
None 113.
Nonenaccord 121, grosser, kleiner 133
Normaltonleiter, 35, 42.
Nota brevis 13.
Noten **4,** 32 Anm.
Notengattungen **10,** 11, 12, 13, 63.
Notenlesen **7,** 9.
Notenschreiben 15 Anm.
Notenschrift 7, 32 Anm.

O.

Oberdominante 48.
Oberstimme 120, 122.
Octave **3,** 7, 48, 114, **102.**
all' ottava 8.
ottava bassa 8.
Orgelpunkt 137.

P.

Parallel 42, 43, 50, 51, 52.
Pause 18.
Pralltriller 72.
Prime 48, **102,** 114.
Punkt **15,** 17.

Q.

Quarte 48, **102,** 114.
Quartenzirkel 53.
Quartsextaccord 130.
Quinte 48, 53, 114, **102.**
Quintenzirkel 53.
Quintole 17.
Quintsextaccord 132.

R.

Reihenfolge der Vorzeichen 39.
Reine Intervalle 105, **106,** 109, 114.

S.

Schallkraft 97, 98.
Schlechter Takttheil **89, 90,** 135.
Schlüssel 5, 94.
Schweif s. Häkchen.
Sechstel Note 16.
Sechszehntel Note 10.
Sechszehntel Pause 18.
Secundaccord 132.
Secunde 48, **102,** 114, 133.
al, dal Segno 57.
Segue 73.
Septime 48, **102,** 114.
Septimenaccord 121, 131, Dominant-Septimenaccord, kleiner, verminderter 131.
Sextaccord 130, überm. 134.
Sexte 48, **102,** 114.
Sextole 17, **87.**
Simile 73.
Singen 46, Anm., 112 NB.

Sopran 120.
Sopranschlüssel 7.
Spielmanier 97, 100.
Stammnamen 2.
Stammstufe 33. 102.
Stammtöne **3,** 36, 102.
Stimme 19, 120, 123.
Strich **6,** 10.
Stufen der Tonleiter 48.
Syncope 91.
System 4, 6.

T.

Takt 19, 25, **75,** 97, 99.
Taktart **77,** 80, **86,** 94. seltene 92.
Taktgewicht 82.
Taktglied 90.
Taktpause 19.
Taktstrich 19, 25, **76.**
Takttheil 81, guter und schlechter **89, 90.**
Taktvorzeichnung 77, 80.
Tempo 49, giusto 95.
Tenor 7, 120.
Tenorschlüssel 7.
Terz 48, **102,** 114, 118.
Terzdecime 113.
Terzquartaccord 132.
Tief 1.
Tonart 46, **50,** 94, 116.
Tongebiet 5.
Tongeschlecht 50.
Tonica 48.
Tonleiter 34.
Tonsystem 7.
Tremolo 54.
Triller 67. ff.
Trillerkette 71.
Trillerschlag 68.
Triole **16,** 18.

U.

Uebermässige Intervalle 105, **109,** 114.
Uebermässiger Sextaccord 134.
Umkehrung der Intervalle 114, der Accorde 125, der Dreiklänge 130, der Septimenaccorde 132, der Nonenaccorde 133.
Undecime 113.
Unharmonische Töne s. harmoniefreie Töne.
Unterdominante 48.
Unterstimme 120.
Unvollständige Accorde 127.

V.

Verdoppelung 123.
Vergrössern und verkleinern der Intervalle 104.
Verminderte Intervalle 105, **108,** 109, 114.
Versetzen der Töne eines Accordes 118, 122.
Versetzungszeichen 23, **25,** 29, 66, 68.
Verwandt 52, 53.
Verwechselung, enharmonische 32.
Viergestrichene Octave 7.
Vierklang 121.
Viertelnote 10.
Viertel Pause 18.
Vierundsechszigstel Note 12.
Violinschlüssel 5, **7.**
I^ma, II^da volta 60.
Vorausnahme s. Anticipation.
Vorhalt 135.
Vorschlag 62, langer 63.
Vortrag 97.
Vorzeichen 38.
Vorzeichnung 38, 94.

W.

Weite Lage der Accorde 124.
Werth der Noten **10,** 55.
Widerrufungszeichen 26.
Wiederholungszeichen 55 ff.
Wörterbücher, musikalische 101.

Z.

Zähler 79.
Zusammengesetzte Taktarten 84.
Zweigestrichene Octave 7, 113.
Zweitheilige Taktarten 83, **85.**
Zweiunddreissigstel Note 12.
Zweiunddreissigstel Pause 18.
Zwischenräume des Systems **6,** 9 Anm., 38.
Zwölftelnote 16.

I.

Einführung. Notenkenntniss.

Hohe und tiefe Töne.

§. 1. Der Unterschied zwischen höheren und tieferen Tönen ist, bei persönlichem Unterricht, durch Vorspielen oder Vorsingen zu versinnlichen. — Auf dem Klavier liegen, für den am Instrumente Sitzenden, die höheren Töne immer rechts von den tieferen, die tieferen immer links von den höheren. (Vergl. §. 9.)

Stammnamen. — Stammtöne. — Octave.

§. 2. Diejenigen Namen der Töne, von welchen alle anderen abgeleitet werden, heissen Stammnamen. Es gibt deren sieben. Sie heissen aufwärts (d. h. von tieferen Tönen zu höheren fortschreitend) **c, d, e, f, g, a, h**, abwärts (d. h. von höheren Tönen zu tieferen fortschreitend) **h, a, g, f, e, d, c.** Sie wiederholen sich, aufwärts bis zu den höchsten, abwärts bis zu den tiefsten Tönen in derselben Reihenfolge. Z. B. aufwärts: c, d, e, f, g, a, h, c, d, e, f u. s. w., abwärts: h, a, g, f, e, d, c, h, a, g u. s. w.

Aufgabe (1). **Bilde Reihenfolgen von Stammnamen auf- und abwärts, von einem beliebigen Stammnamen beginnend und bis zu seiner nächsten Wiederholung fortschreitend,** z. B. aufwärts: a, h, c, d, e, f, g, a, abwärts: a, g, f, e, d, c, h, a.

Bilde Reihenfolgen von Stammnamen auf- und abwärts mit Uebergehung je eines Stammnamens bis zur Erreichung der Wiederholung des ersten. Z. B. e, g, h, d, f, a, c, e, abwärts: e, c, a, f, d, h, g, e. In der ersten Reihe ist also übergangen zwischen e und g: f, zwischen g und h: a u. s. w.

Bilde ebensolche Reihen mit Auslassung von je 2, 3, 4, 5 Stammnamen. Z. B. c, f, h, e, a, d, g, c. Hier sind zwischen je zwei Stammnamen zwei ausgelassen, zwischen c und f: d, e, zwischen f und h: g, a u. s. w. (Vergl. Aufg. 38, 3.)

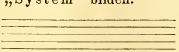
§. 3. Die durch die Stammnamen bezeichneten Töne heissen Stammtöne.

Das Tongebiet von einem Stammton bis zu seiner nächsten Wiederholung heisst eine Octave.

Noten.

§. 4. Die Schriftzeichen für die Töne heissen Noten.

Die Noten werden geschrieben; auf, zwischen, über und unter fünf übereinandergezogenen, gleichlaufenden, graden Linien, welche zusammen das „System“ bilden.



(Zur Unterscheidung zwischen Note, Ton und Taste: Wir lesen die Note, greifen die Taste, hören den Ton.)

§. 5. Durch die Noten eines Systems kann nur ein Theil des gesammten Tongebiets (welches 7—8 Octaven umfasst) deutlich und

leicht erkennbar dargestellt werden. Um nun anzugeben, welcher Theil des ganzen Tongebiets durch die Noten eines Systems dargestellt werden soll, bedient man sich gewisser Zeichen, welche an den Anfang des Systems gesetzt werden und Schlüssel heissen.

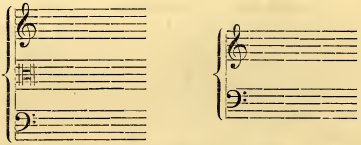
Es sind drei verschiedene Schlüssel in Gebrauch:

1) Der Violinschlüssel für die mittleren, hohen und höchsten Töne.

2) Der Bass-Schlüssel für die mittleren, tiefen und tiefsten Töne.

3) Der C-Schlüssel, , welcher nur für die mittleren Töne angewendet wird.

Um das ganze Tongebiet oder einen grossen Theil desselben darzustellen, bedarf man des gleichzeitigen Gebrauchs zweier oder mehrerer Systeme mit verschiedenen Schlüsseln. Die Systeme werden in diesem Falle durch eine Klammer verbunden.

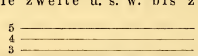


(Klaviermusik bedarf zu diesem Zweck zweier Systeme.)*)

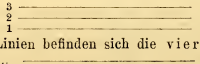
§. 6. Die Benennung der Noten hängt ab:

1) von dem vorgezeichneten Schlüssel;
2) von ihrer Stellung auf, über und unter dem System.

Die unterste Linie des Systems heisst die erste, die nächsthöhere die zweite u. s. w. bis zur obersten, der fünften.



Zwischen den fünf Linien befinden sich die vier Zwischenräume.



Die Noten über und unter dem System heissen Noten über und unter den Linien.

Der für die Benennung wesentliche Theil der Note heisst der Kopf. Er ist entweder ausgefüllt oder unausgefüllt .

Der Strich, welcher entweder von der rechten Seite des Kopfes aufwärts oder von der linken abwärts geht, und gewissen Noten fehlt, heisst der Hals.

Die kleinen Linien, deren man sich über und unter dem System bedient, und welche den Linien des Systemes gleich laufen, heissen

*) Es hängt von dem jedesmaligen Unterrichtszweck ab, wie viele von diesen Schlüsseln eingeübt werden. Für den Klavierspieler genügt die Kenntniss des Violin- und Bass-Schlüssels, für Sopransänger des Violin- und Sopran-Schlüssels, für Altsänger des Violin-, Sopran- und Alt-Schlüssels, für Tenorsänger des Violin-, Tenor- und Bass-Schlüssels, für Basssänger des Violin- und Basschlüssels. Komponisten und Dirigenten bedürfen der Kenntniss aller Schlüssel.

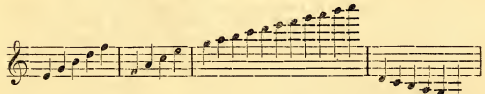
Hülfslinien, kurzweg Striche. So sagt man z. B. von den Noten

, sie haben einen Strich durch den Kopf, von

, sie haben einen Strich durch den Hals.

§. 7. Notenlesen. Man sagt von einem Schlüssel, er stehe auf einer Linie, wenn er dieselbe auf irgend eine Art hervorhebt. Der Violinschlüssel z. B. umschliesst die zweite Linie durch seinen ersten Schriftzug Früher wurden der F- und G-Schlüssel, wie noch heut der C-Schlüssel, auf verschiedenen Linien gebraucht.

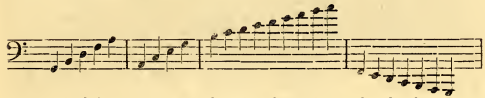
Die Noten des Violinschlüssels.



e g h d f f a c e g a h c d e f g a h c d c h a g f

Der Violinschlüssel heisst auch **G**-Schlüssel, weil er der zweiten Linie, auf der er steht, den Namen G gibt.

Die Noten des Bassschlüssels.



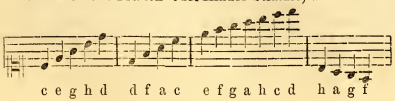
g h d f a a c e g h c d e f g a h c f e d c h a g

Der Bassschlüssel heisst auch **F**-Schlüssel, weil er der vierten Linie, auf der er steht, den Namen F gibt. Er zeichnet nämlich diese Linie durch die Stellung der beiden Punkte aus.

Der wird für viele Instrumente, sowie für Frauen- (Kinder-) und Männer-Stimmen (besonders für den Tenor) gebraucht. Letztere singen die Noten des Violinschlüssels eine Octave tiefer, als sie (gemäss der unten folgenden Tabelle) geschrieben werden. Der wird für viele Instrumente und für Männer-Stimmen gebraucht.

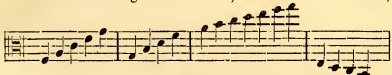
Der C-Schlüssel kommt auf drei verschiedenen Linien in Gebrauch:

1) als Sopran- oder Discant-Schlüssel (d. h. als Schlüssel für eine hohe Frauen- oder Kinder-Stimme) auf der ersten Linie.



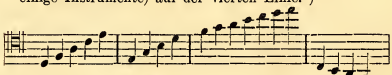
c e g h d d f a c e f g a h c d h a g f

2) als Altschlüssel (für eine tiefe Frauen- oder Kinder-Stimme und einige Instrumente) auf der dritten Linie;



f a c e g g h d f a h c d e f g e d c h

3) als Tenorschlüssel (für eine hohe Männer-Stimme und einige Instrumente) auf der vierten Linie.*)



d f a c e e g h d f g a h c d e c h a g

Die Notenschrift veranschaulicht das Verhältniss der Höhe und Tiefe der Töne dadurch, dass, innerhalb eines Schlüssels, dem höheren Ton auch eine höher stehende Note entspricht, dem tieferen Tone eine tiefer stehende Note. Die weitere Ausbildung des Tonsystems führt später zu einigen Ausnahmen. (§. 32, Anm.)

Man theilt das ganze Tonsystem (d. h. die Gesammtheit aller in der Musik gebrauchten Töne) in Octaven von einem C zum nächsthöheren, und benennt diese Octaven mit den zunächst unter der Tabelle, Seite 5, angegebenen Namen, als Contraoctave, grosse Octave, kleine Octave u. s. w. In der Buchstabenschrift bezeichnet man die Töne dieser Octaven so, wie es auf der letzten Zeile nebenstehender Tabelle geschehen ist, die grosse Octave mit grossen Buchstaben, die kleine Octave mit kleinen Buchstaben, die höheren Octaven mit ein, zwei oder mehr Strichen über den kleinen Buchstaben, die Contraoctave mit einmal unterstrichenen grossen Buchstaben. Die Octave unterhalb der Contraoctave heisst Doppelcontraoctave, und wird in der Buchstabenschrift mit grossen, zweimal unterstrichenen Buchstaben geschrieben. Die Lage einzelner Töne des Tongebietes kann hiernach ganz genau bestimmt werden. So nennt man z. B. das d der zweigestrichenen Octave: zweigestrichen d ($\bar{\bar{d}}$), das a der Doppelcontraoctave: Doppelcontra-a ($\underline{\underline{A}}$). (Bisweilen werden diese verschiedenen Octaven auch durch Strichelchen, unten oder oben neben den Tonnamen, unterschieden (wie a'' gleich: $\bar{\bar{a}}$, $A_{,,}$ gleich: $\underline{\underline{A}}$), oder durch Ziffern, a^2 gleich $\bar{\bar{a}}$, $A_2 = \underline{\underline{A}}$.)

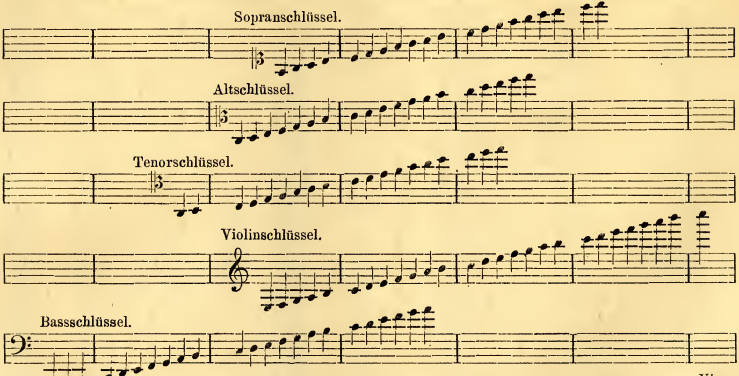
§. 8. Um zu viele Hülfslinien über dem System zu vermeiden, schreibt man die höchsten hier aufgenommenen und noch höhere Noten in der Regel eine Octave tiefer, und setzt das Zeichen 8va~~~~~ oder all' 8~~~~~ (all' ottava) darüber, welches anzeigt, dass die Noten eine Octave höher auszuführen sind. Die Wellenlinie ~~~~~ wird so lange fortgeführt, bis die Noten wieder vorgetragen werden sollen, wie sie geschrieben sind, wo man dann entweder die Linie abwärts führt ~~~~~|, oder das Wort loco (am Platze) hinsetzt.

Um zu viele Hülfslinien unter dem System zu vermeiden, schreibt man die tiefsten hier aufgenommenen und noch tiefere Noten eine Octave höher, und setzt das 8va~~~~~ oder 8va bassa ~~~~~ (tiefe Octave) darunter, wodurch angezeigt wird, dass die Noten eine Octave tiefer auszuführen sind.

*) Früher wurde der C-Schlüssel (als Mezzosopranschlüssel) auch auf der zweiten Linie gebraucht

Tabelle

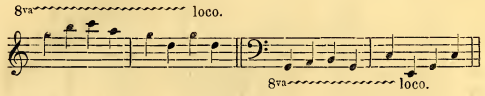
zur Veranschaulichung des Verhältnisses der Noten aller Schlüssel zu der Höhe und Tiefe der Töne.



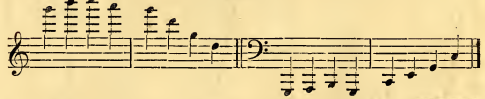
Contra-Octave.	Grosse Octave	Kleine Octave	Eingestrichene Octave	Zweigestrichene Octave	Dreigestrichene Octave	Viergestr. Octave
G A H	C D E F G A H	c d e f g a h	c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄	c̿ d̿ e̿ f̿ g̿ a̿ h̿	c̿̄ d̿̄ e̿̄ f̿̄ g̿̄ a̿̄ h̿̄	c̿̿

In dieser Tabelle stehen die Noten aller Schlüssel, welche denselben Ton (auf dem Klavier dieselbe Taste) bezeichnen, unter einander.

Schliesslich führt man dann die Wellenlinie aufwärts ~~~~ oder setzt das **loco.**



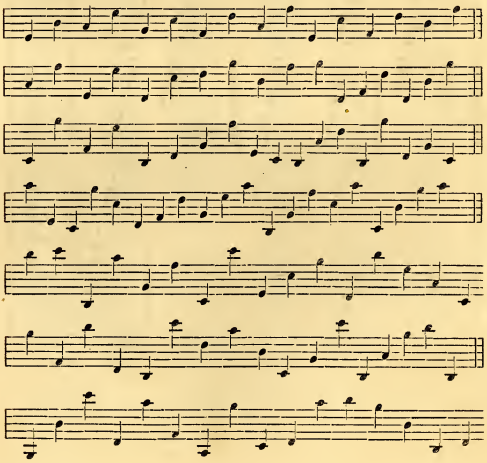
klingt:

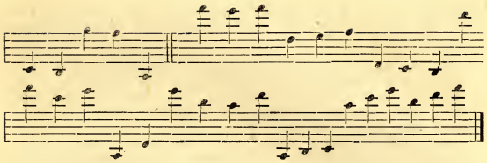


Statt der Wellenlinie findet man auch die punktirte Linie

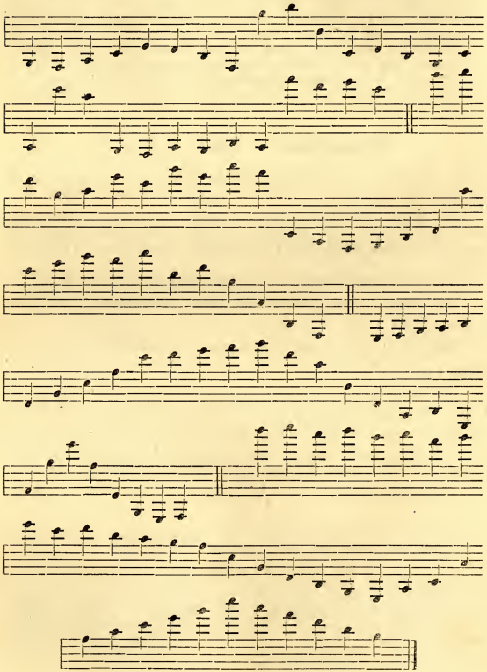
§. 9. Die Noten sind nicht alle auf einmal, sondern nach und nach, wie es die Abschnitte der folgenden Uebung erfordern, zu erlernen. Die Noten derselben sind, in den zum Erlernen bestimmten Schlüsseln, bis zur grössten Geläufigkeit zu üben, während gleichzeitig zum Folgenden fortgeschritten wird

Aufgabe (2). Lies die folgenden Noten in jedem der zu erlernenden Schlüssel.





Die folgenden Zeilen sind nur im Bass- und Violinschlüssel zu lesen.



Anmerkung. Die Verschiedenheit der Noten (nach ihrer Tonhöhe) beruht also wesentlich auf ihrer höheren oder tieferen Stellung, welche durch die 5 Linien und Hülfslinien verdeutlicht wird. Dabei werden sämmtliche Linien und ihre Zwischenräume gebraucht. Folge davon ist, dass die fortschreitende Ordnung der Töne (§ 2) in der Notenschrift immer zwischen Linie und Zwischenraum abwechselt, zwei nebeneinanderliegende Linien oder Zwischenräume aber immer um zwei Tonstufen von einander entfernt sind. Hiernach kann man, wenn man nur eine Linie oder einen Zwischenraum eines Schlüssels kennt, die übrigen sehr leicht berechnen. Da jedoch die Noten der zu erlernenden Schlüssel sich ausschliesslich dem Gedächtniss einprägen sollen, ist die vorzeitige Hinweisung auf dieses Hülfsmittel der Berechnung, auf welches jedoch viele Anfänger von selbst fallen, nicht zu empfehlen. Die Schüler würden sich im Vertrauen darauf gern die Gedächtnissanstrengung ersparen, und in Folge dessen nie die rechte Geläufigkeit im Notenlesen erlangen.*) Doch müssen, wegen der selten vorkommenden, und daher leicht vergessenen, höchsten und tiefsten Noten, sowie zur nothdürftigen Orientirung in fremden Schlüsseln, die schon im Lesen Geübten auf dieses Hülfsmittel hier aufmerksam gemacht werden.**)

Notengattungen. — Punkt. — Triole.

§. 10. Die verhältnissmässig längere oder kürzere Dauer der Töne wird durch die verschiedene **Gestalt** der Noten bezeichnet.

Die Noten von verschiedener Gestalt bilden die verschiedenen Notengattungen. Die am häufigsten vorkommenden Notengattungen sind die Ganzen, Halben, Viertel, Achtel und Sechszehntel Noten.

Die Ganzen Noten bestehen in einem unausgefüllten Kopf. 𝅝

Die Halben Noten bestehen aus einem unausgefüllten Kopf und einem Hals. 𝅗𝅥

Die Viertel Noten bestehen aus einem ausgefüllten Kopf und einem Hals. ♩

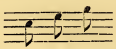
Die Achtel Noten bestehen aus einem ausgefüllten Kopf, einem Hals und einem Häkchen (Fahne, Schweif) an dem Ende des Halses, welches dem Kopf entgegengesetzt ist. ♪

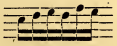
Die Sechszehntel Noten bestehen aus einem ausgefüllten Kopf, einem Hals und zwei Häkchen an dem Ende des Halses, welches dem Kopfe entgegengesetzt ist. 𝅘𝅥𝅯 Folgen mehrere Noten mit Häk-

*) Wie Kinder, welche das Einmaleins nicht so fest dem Gedächtniss einprägen, dass sie zu seinem Gebrauche gar nicht der Besinnung bedürfen, auch nie schnell und sicher rechnen lernen.

**) Die Hülfslinien sind also Erweiterungen des Systems, und können nach oben und unten mitgezählt werden: die über den Linien als 6te, 7te, 8te u. s. w. Linie aufwärts, die unter den Linien als 2te, 3te, 4te u. s. w. abwärts. Hieraus ergibt sich eine, für die Einsicht in das Notensystem förderliche Nebenübung: beliebige Linien oder Zwischenräume zu benennen, wenn eine Linie oder ein Zwischenraum gegeben ist. Z. B. Gegeben: dritte Linie f. Wie heisst die siebente (aufwärts)? Antw.: g. Wie heisst die vierte abwärts? Antw.: c. Wie der sechste Zwischenraum (aufw.)? Antw.: f. — Es ergibt sich hier ferner, dass Bass- und Violinschlüssel zusammen ein erweitertes System bilden, in welchem in der Mitte eine Linie (c), zu Gunsten der Uebersichtlichkeit ausgelassen ist.

chen auf einander, so werden die Häkchen derselben gewöhnlich zu einem gemeinschaftlichen Strich zusammengezogen.

Statt  schreibt man ,

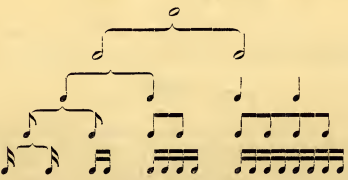
statt schreibt man 

(Vergl. §. 12.)

Wie viele Noten auf diese Art verbunden werden, hängt von der Gliederung des Taktes ab. (Siehe Abschnitt IV.) Von Gesangsnoten werden nur diejenigen zusammengezogen, auf welche dieselbe Sylbe gesungen wird.

Die Beziehung der Noten, durch ihre Gestalt, auf die Dauer der Töne wird der Werth oder die Geltung der Noten genannt.

Tabelle der Notengattungen.



Verfolgt man in dieser Tabelle nur die umklammerten Noten, so stellt sie folgende Sätze anschaulich dar:

Eine Ganze Note gilt zwei Halbe Noten.
- Halbe - - - Viertel -
- Viertel - - - Achtel -
- Achtel - - - Sechszehntel Noten.

Den Inhalt der ganzen Tabelle aber bilden folgende Sätze:

Eine Ganze Note gilt 2 Halbe, oder 4 Viertel, oder 8 Achtel, oder 16 Sechszehntel.

Eine Halbe Note gilt 2 Viertel, oder 4 Achtel, oder 8 Sechszehntel.

Eine Viertel Note gilt 2 Achtel, oder 4 Sechszehntel.

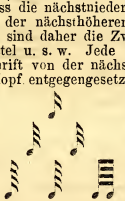
Eine Achtel Note gilt 2 Sechszehntel.

Anmerkung. Obwohl Ganze Noten keinen Hals haben, sagt man auch von ihnen, sie haben einen, zwei, drei u. s. w. Striche durch den Hals, so oft nämlich die Striche, hätten die Noten einen Hals, denselben durchschneiden würden. So sagt man haben einen Strich durch den Hals, einen durch den Kopf und einen durch den Hals. Ueber den Linien sind also damit die Striche unterhalb der Note, unter den Linien die oberhalb der Note gemeint.

§. 11. Die Notengattungen, welche eine längere Dauer bezeichnen, heissen höhere Notengattungen, diejenigen, welche eine kürzere Dauer

bezeichnen, heissen niedere. Halbe Noten z. B. sind eine höhere Notengattung als Viertel, aber im Verhältniss zu Ganzen eine niedere Notengattung.

§. 12. Es giebt auch Noten, welche eine noch kürzere Dauer der Töne bezeichnen, als die Sechszehntel. Von diesen gilt, wie von denen der Tabelle, dass die nächstniedere Notengattung immer eine Tonlänge von der Hälfte der nächsthöheren bezeichnet. Die den Sechszehnteln nächste niedere sind daher die Zweiunddreissigstel, diesen folgen die Vierundsechzigstel u. s. w. Jede dieser Notengattungen unterscheidet sich in der Schrift von der nächsthöheren durch ein Häkchen mehr an dem, dem Kopf entgegengesetzten Ende des Halses.



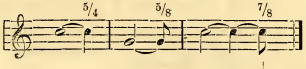
u. s. w.

Wenn in einer Notengruppe Häkchen verschiedener Noten zu einem Strich zusammengezogen sind (vergl. §. 10), so nehmen auch die nicht gemeinschaftlichen Häkchen die Gestalt grader Striche an.

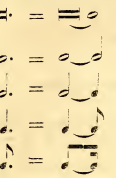
u. s. w.

§. 13. Es ist auch eine Note, wiewohl selten, in Gebrauch, welche den doppelten Werth einer ganzen Note hat, nämlich 𝅜 oder 𝅗𝅥, Brevis (nota brevis) oder Doppeltganze Note. Sie kommt in älterer Musik häufig, in moderner, besonders geistlicher Musik zuweilen vor.

§. 14. Noten von gleicher Tonhöhe, die durch Bogen ⁀ verbunden sind, bezeichnen eine einzige Tonlänge von dem Werthe aller verbundenen Noten. Der entsprechende Ton wird demnach so lange ausgehalten, d. h. nicht von neuem angegeben, wie es der gemeinschaftliche Werth aller verbundenen Noten erfordert.

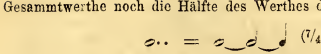


§. 15. Ein Punkt hinter einer Note (z. B. 𝅗𝅥.) verlängert ihren Werth um die Hälfte.



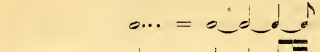
u. s. w.

Folgt dem ersten Punkt noch ein zweiter, so legt dieser den Gesammtwerthe noch die Hälfte des Werthes des ersten Punktes zu.



u. s. w.

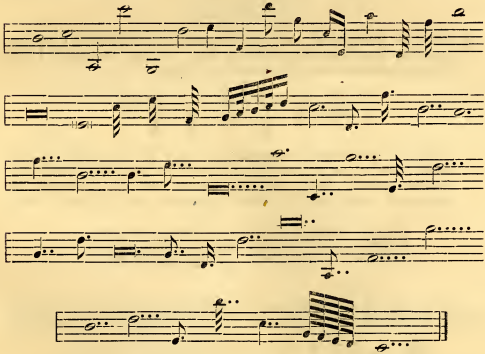
Der zweite Punkt gilt also halb so viel, wie der erste.
Jeder folgende Punkt legt dem Gesammtwerthe immer noch die Hälfte des Werthes des vorhergehenden hinzu.



u s. w.

Jeder folgende Punkt gilt also halb so viel, wie der vorhergehende.
Es folgt hieraus, dass der Gesammtwerth aller Punkte hinter einer Note immer um den Werth des letzten Punktes kleiner ist, als der Werth der Note selbst. Der Werth der Note aber mit ihren Punkten zusammen ist um den Werth des letzten Punktes kleiner als ihr doppelter Werth.

Aufgabe (3). Die folgenden Noten mit Angabe ihres Werthes zu lesen.

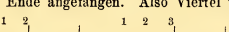


Aufgabe (4). Schreibe Noten von folgenden Werthen. 3/8, 6/4, 2/1, 3/32, 7/64, 3/2, 15/16, 15/32, 1 63/64, 3 1/2, 21/32, 7/16. **Jeder dieser Werthe ist durch eine einzige Note, erforderlichen Falls mit Punkten, darzustellen.**

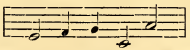
Anmerkung. Da das Notenschreiben (selbst das Noten ab schreiben) eine sehr empfehlenswerthe Hülfsübung zum Notenlesen ist, so folgen hier die wichtigsten Regeln der Notenschrift:

1) Die Feder wird so geführt, dass sie ihrer Länge nach den Notenlinien parallel liegt. Sie ruht dabei auf dem inneren weichen Theil des dritten Fingers, auf der rechten Seite, nahe dem Nagel. Jeder Druck wird vom Daumen ausgeübt, und zwar von oben her auf den Federhalter. Der zweite Finger dient als Gegenlage gegen den Druck des Daumens, der vierte und fünfte als Stütze der Hand.

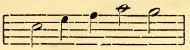
2) Die ausgefüllten Köpfe der Noten werden durch einen einzigen starken Druck des Daumens gemacht. Die unausgefüllten Köpfe durch zwei Schriftzüge: ⌒ = 𝅗𝅥. Die Hälse werden immer am oberen Ende angefangen. Also Viertel und Halbe:



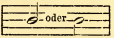
3) Alle Noten unterhalb der dritten Linie haben die Hälse auf der rechten Seite und nach oben gerichtet.



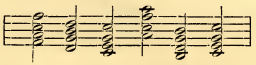
Alle Noten oberhalb der dritten Linie haben den Hals auf der linken Seite und nach unten gerichtet.



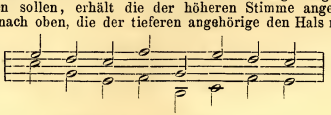
Die Note auf der dritten Linie hat den Hals rechts nach oben oder links nach unten.



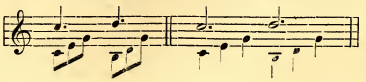
4) Mehrere gleichzeitig anzugebende Noten auf demselben System erhalten einen gemeinschaftlichen Hals. Ueber die Stellung desselben entscheidet die Mehrzahl der Noten.



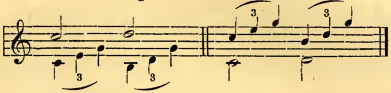
5) Wenn 2 gleichzeitig anzugebende Noten auf demselben System recht deutlich als 2 verschiedenen Stimmen angehörig bezeichnet werden sollen, erhält die der höheren Stimme angehörige den Hals nach oben, die der tieferen angehörige den Hals nach unten.



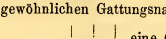
§. 16. Durch den Gebrauch des Punktes sind Noten hergestellt, welche den Werth von drei Noten der nächstniederen Gattung haben.



Es kommt indessen vor, dass man, ohne einen Punkt anwenden zu können, Noten niederer Gattung herstellen muss, deren drei auf eine Note höherer Gattung gehen. In solchem Falle nimmt man zu den drei kurzen Noten die nächstniedere Gattung der einzutheilenden Note höherer Gattung, und setzt darunter oder darüber eine 3 innerhalb eines Bogens $\overset{\frown}{3}$. Soll man z. B. drei Noten von gleichem Werthe schreiben, die zusammen den Werth einer halben Note haben, so gebraucht man dazu drei Viertelnoten, und versieht sie mit einer 3 und einem Bogen.



Solche Noten heissen Triolen, und wird diese Bezeichnung mit ihrem gewöhnlichen Gattungsnamen verbunden, z. B. Viertel-Triolen.

 eine Ganze Note = 3 Halbe-Triolen,

eine Halbe Note = 3 Viertel-Triolen,

eine Viertel Note = 3 Achtel-Triolen.

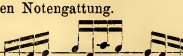
u. s. w.

Auch werden zwei solcher Triolen zu einer Note höherer Gattung zusammengezogen.

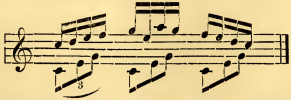
Halbe-Triolen sind eigentlich Drittel-Noten, Viertel-Triolen Sechstel-Noten, Achtel-Triolen Zwölftel-Noten u. s w.

Wird eine Triolenfigur längere Zeit durchgeführt, so setzt man das Zeichen $\overset{\frown}{3}$ nur ein oder einige Male anfangs und bei zweifelhaften Stellen.

Die Ausführung der Triolen ist besonders schwierig bei gleichzeitigem Gebrauch gewöhnlicher Noten derselben Gattung

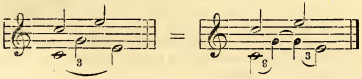


oder der nächstniederen Notengattung.

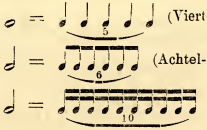


Hier muss sich das musikalische Gefühl an die Notengattung halten, die höher ist, als beide gebrauchte, und die beiden verschiedenen

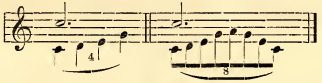
Eintheilungen, gleichsam unbekümmert um einander, gleichzeitig festhalten. Eine genaue, bewusste Eintheilung ist nur bei sehr langsamer Bewegung möglich.



§. 17. Sollen auf den Werth irgend einer Notengattung 5, 7 oder eine andere Anzahl von Noten geringeren Werthes gehen, die weder aus der Tabelle entwickelt, noch durch Triolen dargestellt werden können, so werden sie durch die, an Werth ihnen ähnlichste Notengattung bezeichnet, und wird die entsprechende Ziffer hinzugesetzt.



Ebenso verfährt man, wenn auf eine punktirte Note eine abnorme Anzahl von Noten geringeren Werthes kommen soll. Z. B. Auf den Werth einer punktirten Halben, also einer Dreiviertel Note, sollen 4 oder 8 Noten fallen:



Pausen.

§. 18. Die den Notengattungen entsprechenden Schweigezeichen heissen Pausen. Soll z. B. ein Schweigen (Pausiren) von der Dauer des Werthes einer halben Note eintreten, so heisst das entsprechende Zeichen eine halbe Pause.

Doppeltganze Pause

Ganze Pause

Halbe Pause

(auch 𝄽) Viertel Pause

Achtel Pause

Sechszehntel Pause.

Die Doppeltganze Pause berührt beide, einen Zwischenraum begränzenden Linien, und befindet sich gewöhnlich zwischen der dritten und vierten Linie.

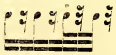
Die Ganze Pause hängt an einer Linie, gewöhnlich der vierten.
Die Halbe Pause liegt auf einer Linie, gewöhnlich der dritten.
Wenn es nöthig ist, eine Doppeltganze, Ganze oder Halbe Pause über oder unter die Linien zu setzen, so bedarf man dazu, der deutlichen Unterscheidung wegen, der Hülfslinien.

Pausen für kürzere Tonlängen als Sechszehntel nehmen ebensoviel Häkchen, wie die entsprechenden Notengattungen haben, z. B. Zweiunddreissigstel Pausen nehmen drei Häkchen entsprechend der Zweiunddreissigstel Note .

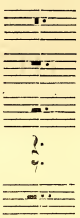
Vierundsechszigstel Pause.

Hundertachtundzwanzigstel Pause.

Die Häkchen mehrerer Pausen werden nie zusammengezogen, wohl aber die Häkchen der durch kurze Pausen getrennten Noten.



Pausen werden punktirt, wie Noten. Z. B.



eine Drei Ganze Pause

\- Drei Halbe -

\- Drei Viertel -

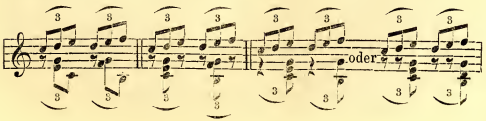
\- Drei Achtel -

\- Drei Sechszehntel Pause.

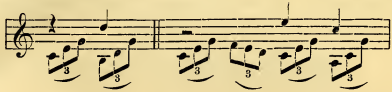
\- Sieben Achtel Pause.

Aufgabe (5). Schreibe Pausen im Werthe folgender Zahlenbrüche:
$^1/_4$, $^2/_1$, $^1/_2$, $^1/_8$, $^1/_1$, $^5/_2$, $^3/_8$, $^3/_{32}$, $^7/_{16}$, $^3/_1$, $^{31}/_{32}$, $^{31}/_{16}$, $^7/_4$, $^{15}/_{16}$.

Den Triolen entsprechende Pausen werden in derselben Weise behandelt wie die Noten.

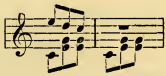


Für eine Anzahl Triolen, welche den vollständigen Werth einer höheren Notengattung hat, setzt man die diesem entsprechende Pause.

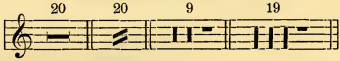


§. 19. Jedes Musikstück wird in der Notenschrift durch senkrechte Striche in kleine Abschnitte von gleichem Notenwerth getheilt. Diese Abschnitte heissen Takte, die Eintheilungsstriche Taktstriche. (Vergl. IV. § 75.)

Die ganze Pause wird als Pause für ganze Takte, wenn diese den Werth einer ganzen Note oder einen geringeren Werth haben, gebraucht, und heisst deshalb auch ganze Taktpause. Hat z. B. ein Takt den Werth von nur drei Achteln, so wird das Pausiren desselben dennoch durch eine ganze Pause bezeichnet.



Wenn ein Musikstück von mehreren Personen, Instrumentisten oder Sängern, ausgeführt wird, so erhält jede derselben ihren Antheil an dem Ganzen (ihre Stimme) in einem besonderen Exemplar. Hat eine solche Stimme zu pausiren, so wird die Zahl der zu pausirenden ganzen Takte durch Ziffern angegeben. Unter diesen befindet sich entweder nur ein starker Strich (auch ein doppelter). oder die Zahl der ausfallenden Takte in doppeltganzen und ganzen Pausen. Mehrere doppeltganze Pausen werden dabei zusammengezogen.



Ist ein einzelner Takt zu pausiren, so wird, in gedruckten Noten, immer Pause und Ziffer gesetzt.

II.

Versetzungszeichen. Tonleitern.

Halber Ton. — Ganzer Ton.

§. 20. Ein halber Ton ist die kleinste Entfernung zwischen zwei Tönen. (Unter einem halben Ton versteht man also nie irgend einen bestimmten Ton, z. B. etwa **c** oder **cis**, sondern das Entfernungsverhältniss zweier Töne, die einander möglichst nahe liegen.)

Auf dem Klavier sind die Stellen, wo die halben Töne liegen, daran sichtlich erkennbar, dass zwischen zwei Tasten keine andere liegt, weder eine weisse, noch eine schwarze.

In der Folge der Stammtöne liegen die halben Töne zwischen **e** und **f** und zwischen **h** und **c**.

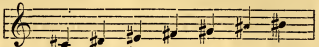
§. 21. Auch die beiden Töne, zwischen denen der halbe Ton liegt, nennt man einen halben Ton, z. B. sagt man: **e-f** ist ein halber Ton.

§. 22. Eine Entfernung von der Grösse zweier halben Töne heisst ein ganzer Ton.

Versetzungszeichen. Enharmonik.

§. 23. Ein ♯ (Kreuz) vor einer Note erhöht dieselbe um einen halben Ton.

In der Sprache wird diese Erhöhung durch Anhängung der Sylbe **is** an den Stammnamen ausgedrückt. (Die Consonanten, welche als Stammnamen vorkommen, werden dabei lautirt.)

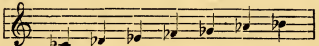


cis, dis, eïs, fis, gis, aïs, his.

§. 24. Ein ♭ (Be) vor einer Note erniedrigt dieselbe um einen halben Ton.

In der Sprache wird diese Erniedrigung durch Anhängung der Sylbe **ĕs** an den Stammnamen ausgedrückt. (Die Consonanten werden lautirt.)

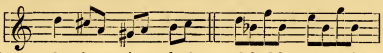
Statt **hes** sagt man **b̄e**, statt **ā-es : ăs**, statt **ē-es : ĕs**.



ces, des, es, fes, ges, as, be.

Hier ist zu lesen Aufgabe **6**, 1. (Siehe unten.)

§. 25. Kreuze und Bee, sowie die, §. 26—30 noch aufzuführenden Zeichen führen den gemeinschaftlichen Namen: Versetzungszeichen. Alle Versetzungszeichen bleiben, für die Note, zu der sie gehören, in Gültigkeit bis zu Ende des Taktes, in welchem sie auftreten, also bis zum nächsten Taktstrich. Z. B.

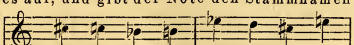


ist zu lesen: d cis a gis a h **cis** d **b** f **b** e **b** g **b**.

Lies Aufgabe **6**, 2.

§. 26. Um innerhalb eines Taktes die Geltung eines ♯ oder ♭ aufzuheben, bedarf man des Auflösungszeichens.

Das ♮ (Auflösungszeichen, Bequadrat, Widerrufungszeichen) vor einer Note hebt die Gültigkeit eines Kreuzes oder Bees auf, und gibt der Note den Stammnamen zurück.

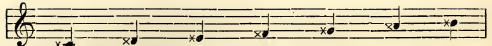


cis c b h es d cis e.

Lies Aufgabe **6**, 3.

§. 27. Ein 𝄪 (Doppelkreuz) vor einer Note erhöht dieselbe um einen ganzen Ton.

In der Sprache wird diese Erhöhung dadurch ausgedrückt, dass man dem Namen des einfachen Kreuztones **„doppel“** vorsetzt.

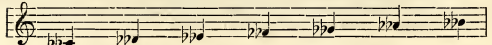


doppelcis doppeldis doppeleis doppelfis doppelgis doppelais doppelhis

Mitunter wird diese Ganztonerhöhung auch durch Anhängung von **isis** ausgedrückt, z. B. **cisis, disis** u. s. w.

§. 28. Ein 𝄫 (Doppelbe) vor einer Note erniedrigt dieselbe um einen ganzen Ton.

In der Sprache wird diese Erniedrigung dadurch ausgedrückt, dass man dem Namen des einfachen Be-Tones **„doppel"** vorsetzt.

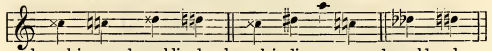


doppelces doppeldes doppeles doppelfes doppelges doppelas doppelbe

Mitunter wird diese Ganztonerniedrigung auch durch Anhängung von **eses** ausgedrückt, z. B. **ceses, deses** u. s. w. Statt heses sagt man **bebe.**

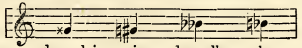
Lies Aufgabe 6, 4.

§. 29. Ein 𝄪 (Doppelauflösungszeichen) vor einer Note hebt die Geltung eines x oder 𝄫 auf, und gibt der Note den Stammnamen zurück.



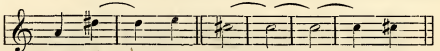
doppelcis c doppeldis d doppelcis dis a c doppeldes d

§. 30. Die Zeichen 𝄪 und 𝄫 heben das eine Kreuz eines x und das eine Be eines 𝄫 auf, lassen aber das andere in Kraft.



doppelgis gis doppelbe b

Werden Noten mit Versetzungszeichen über den Taktstrich gebunden (§. 14), so wird im neuen Takt das Versetzungszeichen nicht wiederholt.

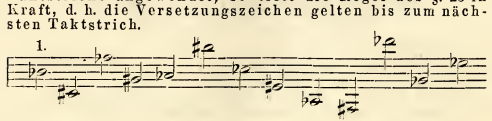


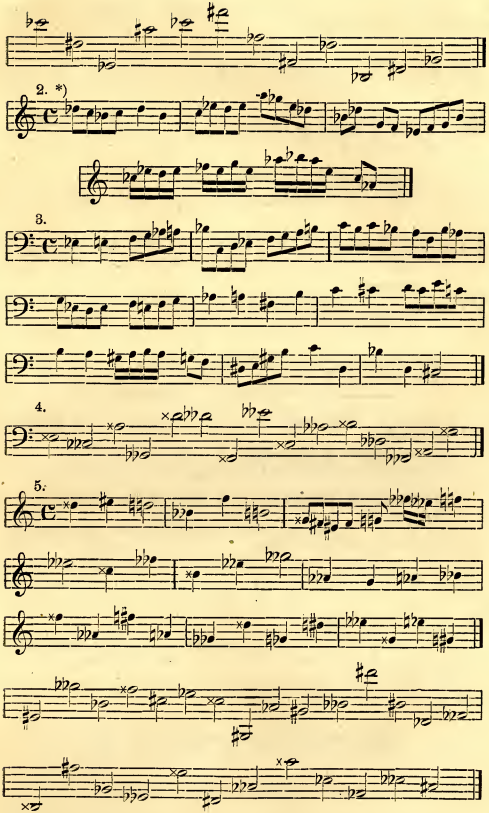
a dis e cis cis.

Doch muss, wenn, wie hier im letzten Takt, der erhöhte (erniedrigte oder aufgelöste) Ton nach aufgehobener Bindung sofort wieder eintritt, das Versetzungszeichen wieder gebraucht werden.

Lies Aufgabe 6, 5.

Aufgabe (6). Hier, wie in allen folgenden Leseübungen, gelten, wenn keine Taktstriche angewendet sind, die Versetzungszeichen nur für die Noten, vor denen sie stehen, nicht aber für etwa folgende Wiederholungen. Sind aber Taktstriche angewendet, so tritt die Regel des §. 25 in Kraft, d. h. die Versetzungszeichen gelten bis zum nächsten Taktstrich.

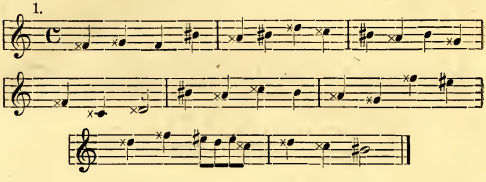




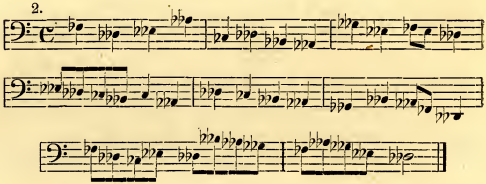
*) Das Zeichen C bedeutet, dass jeder der folgenden Takte einen Gesammtinhalt von vier Vierteln hat.

Aufgabe (7). Lies, spiele und übertrage schriftlich in lauter Stammtöne folgende Noten:

1.



2.



Aufgabe (8). Bilde halbe Töne auf- und abwärts (und suche sie auf dem Klavier)

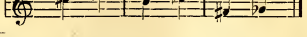
1) **zu sämmtlichen Stammtönen** (z. B. c cis, c h),
2) **zu sämmtlichen Kreuz- und Be-Tönen** (cis c, cis his, cis d, cis doppelcis),
3) **zu sämmtlichen Doppelkreuz- und Doppelbe-Tönen** (doppelcis dis, doppelcis cis).

Aufgabe (9). Nenne und spiele jeden Stammton mit seinen Ableitungen durch Versetzungszeichen. Z. B. c, cis, ces, doppelcis, doppelces.

§. 31. Man unterscheidet auch halbe und ganze Töne in kleine und grosse. Klein heissen halbe und ganze Töne, wenn sie aus zwei Tönen derselben Stammstufe gebildet sind, z. B. c-cis, ces-cis; gross, wenn sie aus zwei Tönen verschiedener Stammstufen gebildet sind, z. B. c-des, cis-dis.*)

§ 32. Töne, die dem Klange nach gleich, nur der Schrift nach verschieden sind, wie h ces, cis des u. s. w. heissen enharmonisch verschieden.**)

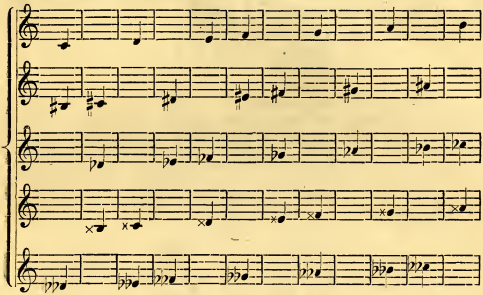
Die Aufeinanderfolge enharmonisch verschiedener Töne heisst enharmonische Verwechselung.



*) In der physikalischen Tonlehre (Akustik) hat diese Unterscheidung eine andere Bedeutung.

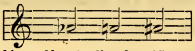
**) Die feinen Unterschiede der Tonhöhe enharmonisch verschiedener Töne, welche auf einigen Instrumenten möglich sind, und die man sich auch bemüht, auf Tasteninstrumente zu übertragen, alteriren weder unser Tonsystem im Ganzen, noch die Definition des halben Tones (§ 20, 21) im Besonderen.

In der folgenden Tabelle stehen die enharmonisch verschiedenen (also gleichklingenden) Töne untereinander.

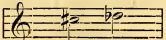


Aufgabe (10). Nenne die enharmonisch verschiedenen Töne
1) zu allen Stammtönen,
2) zu allen Kreuz- und Be-Tönen,
3) zu allen Doppelkreuz- und Doppelbe-Tönen,
natürlich ohne Benutzung der Tabelle.

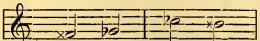
Anmerkung. Die Anwendung der Versetzungszeichen und der Enharmonik führt zu den §. 7 angedeuteten Ausnahmen von der Regel, dass die Stellung der Noten der Höhe und Tiefe der Töne entspricht. Dies ist nämlich erstens dann nicht der Fall, wenn verschiedene Töne derselben Stammstufe zusammenkommen.



Hier vertritt dieselbe Stelle des Notensystems verschiedene Tonhöhen. Zweitens, wenn enharmonische Verwechselung eintritt.



Hier vertreten verschiedene Stellen des Notensystems dieselbe Tonhöhe. Drittens, in Fällen wie die folgenden:



in denen die höhere Note dem tieferen Ton entspricht, und umgekehrt, die aber wohl kaum einmal vorkommen, weil sie dem Bestreben der Tonschrift nach Anschaulichkeit gradezu widersprechen.

§. 33. Von einem Stammton und allen seinen Ableitungen sagen wir, sie gehören derselben Stammstufe an. Z. B. **c, cis, ces, doppelcis, doppelces** gehören der Stammstufe **c** an.

Bei Erhöhung und Erniedrigung eines Tones muss die Stammstufe immer dieselbe bleiben.

In der Notenschrift wird also die Erhöhung und Erniedrigung nur

durch Versetzungszeichen ausgedrückt. Aus **c** z. B. kann durch Erhöhung werden **cis, doppelcis,** durch Erniedrigung **ces, doppelces,** nie aber kann durch Erhöhung aus **c** werden: **des,** oder durch Erniedrigung: **h.** Anfänger fehlen hierin häufig.

Um einen halben Ton werden erhöht:
Stammtöne durch ein ♯
Kreuztöne - - ×
Betöne - - 𝄪
Doppelbetöne - - ♯𝄪

Um einen halben Ton werden erniedrigt:
Stammtöne durch ein ♭
Kreuztöne - - 𝄫
Betöne - - ♭𝄫
Doppelkreuztöne durch ein 𝄫♯

Um einen ganzen Ton werden erhöht:
Stammtöne durch ein ×
Betöne - - ♯𝄪
Doppelbetöne - - 𝄪𝄪

Um einen ganzen Ton werden erniedrigt:
Stammtöne durch ein ♭♭
Kreuztöne - - 𝄫♭
Doppelkreuztöne durch ein 𝄫𝄫

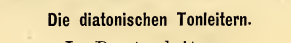
Der Spielraum der Erhöhung und Erniedrigung einer Stammstufe beträgt also 2 ganze Töne.

Aufgabe (11). Erhöhe mündlich um einen halben Ton sämmtliche Stamm-, Kreuz-, Be- und Doppelbetöne.
Erniedrige um einen halben Ton sämmtliche Stamm-, Kreuz-, Be- und Doppelkreuztöne.
Erhöhe um einen ganzen Ton sämmtliche Stamm-, Be- und Doppelbetöne.
Erniedrige um einen ganzen Ton sämmtliche Stamm-, Kreuz- und Doppelkreuztöne.
Führe dieselbe Aufgabe schriftlich aus.

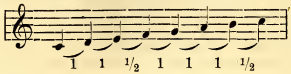
Die diatonischen Tonleitern.

I. Durtonleitern.

§. 34. Schreitet man von einem **c** bis zu seiner nächsten Wiederholung durch die Stammtöne aufwärts fort, so erhält man die Tonleiter: **c d e f g a h c.**



In dieser Tonleiter sind **e-f, h-c** um einen halben Ton von einander entfernt, alle übrigen Töne um einen ganzen Ton. Die Folge der ganzen und halben Töne ist also: 2 ganze, 1 halber, 3 ganze, 1 halber Ton, oder, nur in Zahlen ausgedrückt: 1 1 ½ 1 1 1 ½.



Jede Tonleiter, in der aufwärts die ganzen und halben Töne in dieser Ordnung aufeinander folgen, heisst Durtonleiter.

§. 35. Der Ton, von dem eine Tonleiter ausgeht, heisst ihr Grundton. Jede Tonleiter wird nach diesem benannt, z. B. C-dur, D-dur u. s. w. Die C-durtonleiter wird, weil sie nur Stammnamen enthält, bei der Bildung der anderen Durtonleitern als Vorbild gebraucht, und heisst deshalb Normal-durtonleiter.

§. 36. Die Durtonleiter ist eine diatonische Tonleiter. Ebenso auch die später zu behandelnde Molltonleiter. Das Wesentliche der diatonischen Tonleitern besteht darin, dass in ihnen, von welchem Grundton man auch ausgeht, sämmtliche Stammstufen in ihrer normalen Reihenfolge selbst vorkommen oder durch ihre Ableitungen vertreten werden. Keine Stammstufe darf übergangen oder wiederholt werden, enharmonische Verwechselungen dürfen nicht vorkommen.

§. 37. Zu einem gegebenen Grundton die Durtonleiter zu bilden.

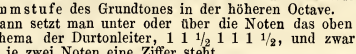
Man schreibt den gegebenen Grundton und die ihm aufwärts folgenden sieben Stammtöne. Der letzte Ton ist dann die Wiederholung der Stammstufe des Grundtones in der höheren Octave.

Alsdann setzt man unter oder über die Noten das oben gegebene Zahlenschema der Durtonleiter, 1 1 $^1/_2$ 1 1 1 $^1/_2$, und zwar so, dass zwischen je zwei Noten eine Ziffer steht.

Dann vergleicht man, mit den ersten beiden Noten anfangend, die Entfernung der auf einander folgenden Noten mit den Entfernungen, die das Zahlenschema verlangt. Ist eine Entfernung zu gross oder zu klein, so bringt man sie durch Versetzungszeichen in Uebereinstimmung mit dem Zahlenschema. Der gegebene Grundton ist natürlich unveränderlich, ebenso jeder schon berichtigte Ton.

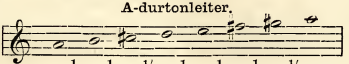
Das Resultat ist die Durtonleiter des gegebenen Grundtons.

Beispiele. Der Grundton **a** ist gegeben. Die A-durtonleiter zu bilden.

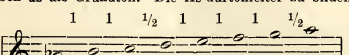


a—h = 1, (ganzer Ton) also übereinstimmend. . 1
h - c = $^1/_2$, um $^1/_2$ zu klein, **c** um $^1/_2$ zu erhöhen:
cis, h—cis = 1. 1
cis—d = $^1/_2$, übereinstimmend. . . . . $^1/_2$
d—e = 1, übereinstimmend. 1
e—f = $^1/_2$, um $^1/_2$ zu klein, **f** um $^1/_2$ zu erhöhen:
fis, e—fis = 1. 1
fis—g = $^1/_2$, um $^1/_2$ zu klein, **g** um $^1/_2$ zu erhöhen:
gis, fis—gis = 1. 1
gis—a = $^1/_2$, übereinstimmend. . . . . $^1/_2$

A-durtonleiter.

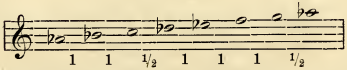


Gegeben **as** als Grundton. Die As-durtonleiter zu bilden.



as—h = $^3/_2$, um $^1/_2$ zu gross, **h** um $^1/_2$ zu erniedrigen:
b, as—b = 1. 1
b—c = 1, übereinstimmend 1
c—d = 1, um $^1/_2$ zu gross, **d** um $^1/_2$ zu erniedrigen:
des, c—des = $^1/_2$. . . . . $^1/_2$
des—e = $^3/_2$, um $^1/_2$ zu gross, **e** um $^1/_2$ zu erniedrigen:
es, des—es = 1. 1
es—f = 1, übereinstimmend. 1
f—g = 1, übereinstimmend. 1
g—a = 1, um $^1/_2$ zu gross, **a** um $^1/_2$ zu erniedrigen:
as, g—as = $^1/_2$. . . . . $^1/_2$

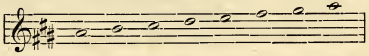
As-durtonleiter.



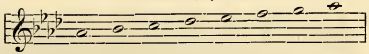
Aufgabe (12). Bilde schriftlich auf diese Weise Durtonleitern 1) zu den Stammtönen, 2) zu fis, cis, ces, des, es, ges, as, b.

§. 38. Die Versetzungszeichen, die in einer Durtonleiter vorkommen, werden nicht, wie in unseren Beispielen, jedem einzelnen Ton, sondern der ganzen Tonleiter vorgesetzt, und heissen so die Vorzeichnung der Tonleiter.

A-dur.



As-dur.



Die Versetzungszeichen, sofern sie vorgezeichnet sind, heissen Vorzeichen.

Die Vorzeichen werden auf die Linien, Zwischenräum Stellen über oder unter den Linien gesetzt, wo die Noten, zu denen sie gehören, stehen würden.

Dabei gilt ein Vorzeichen für einen Ton auch für alle Wiederholungen desselben in anderen Octaven, auf, über oder unter demselben System. Es darf daher nicht dasselbe Vorzeichen gleichzeitig in einer anderen Octave wiederholt werden, z. B. verboten: , weil ja schon das eine der beiden **fis** für alle Octaven dieses Systemes gilt.

§. 39. Da die Anwendung von × und 𝄫 in der Vorzeichnung ausgeschlossen wird, beschränkt sich die Gesammtzahl der Durtonleitern auf 15, nämlich:

eine Durtonleiter ohne Vorzeichnung,
sieben Durtonleitern mit Kreuzen,
sieben Durtonleitern mit Been.

Die Durtonleiter ohne Vorzeichnung ist C-dur.

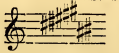
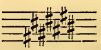
Die Durtonleitern mit Kreuzen sind, nach der Zahl der Vorzeichen geordnet, folgende:

G-dur mit 1 Kreuz: fis,
D - - 2 - fis, cis,
A - - 3 - fis, cis, gis,
E - - 4 - fis, cis, gis, dis,
H - - 5 - fis, cis, gis, dis, ais,
Fis - - 6 - fis, cis, gis, dis, ais, eis,
Cis - - 7 - fis, cis, gis, dis, ais, eis, his.

Die Durtonleitern mit Been sind, auf dieselbe Art geordnet:

F-dur mit 1 Be: b,
B - - 2 - b, es,
Es - - 3 - b, es, as,
As - - 4 - b, es, as, des,
Des - - 5 - b, es, as, des, ges,
Ges - - 6 - b, es, as, des, ges, ces,
Ces - - 7 - b, es, as, des, ges, ces, fes.

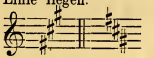
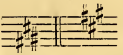
Die Reihenfolge der Vorzeichen ist in Rede und Schrift immer anzugeben, wie hier geschehen ist, d. h. so, dass die in der vorhergehenden Tonleiter schon enthaltenen Vorzeichen immer in derselben Ordnung vorangehen, und dann das neue hinzutritt. Man darf also nie sagen: Cisdur hat vorgezeichnet: cis, dis, eis, fis, gis, ais, his, wiewohl alle diese Kreuze vorgezeichnet sind, sondern: fis, cis, gis, dis, ais, eis, his, weil in dieser Ordnung die Vorzeichen in den aufeinander folgenden Tonleitern auftreten. Ebenso schriftlich

nicht  sondern 

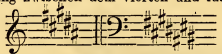
Hülfslinien dürfen bei der Vorzeichnung nicht gebraucht werden.

Also nie sondern

Die Vorzeichen müssen so geschrieben werden, dass nie drei in einer graden Linie liegen.

Nicht  sondern 

Von dieser Vorschrift erlaubt man sich bei mehr als vier Kreuzen eine Abweichung zwischen dem vierten und fünften:



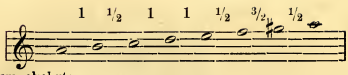
Aufgabe (13). Schreibe die Vorzeichnungen sämmtlicher Tonleitern. Z. B.

Aufgabe (14). Die hier aufgestellten 15 Durtonleitern sind auf- und abwärts auswendig zu lernen, und bis zur grössten Geläufigkeit zu üben. Ebenso ihre Reihenfolge und ihre Vorzeichnung.

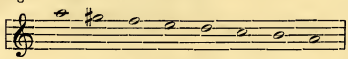
II. Molltonleitern.

A. Harmonische Molltonleitern.

§. 40. In der eigentlichen oder harmonischen Molltonleiter sind die Entfernungen je zweier aufeinander folgenden Töne, in ganzen und halben Tönen angegeben, folgende:



abwärts umgekehrt:

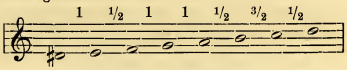


Es findet sich also hier zwischen der sechsten und siebenten Stufe eine Entfernung von drei halben Tönen.

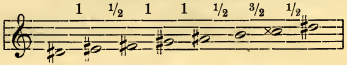
§. 41. Zu einem gegebenen Grundton die harmonische Molltonleiter zu bilden.

Die Ausführung geschieht, wie bei den Durtonleitern (§. 37), durch Vergleichen der Stammtonfolge mit dem §. 40 gegebenen Zahlenschema, und durch Berichtigung der ersteren durch letzteres.

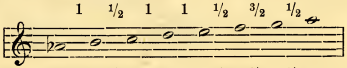
Beispiele. Gegeben als Grundton **dis.**



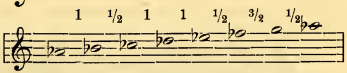
Resultat der Vergleichung.



Gegeben als Grundton **as.**



Resultat:



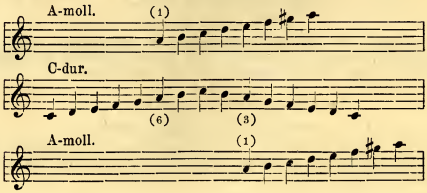
Aufgabe (15). **Bilde schriftlich harmonische Molltonleitern, 1) zu den Stammtönen, 2) zu cis, dis, fis, gis, ais, es, as, b als gegebenen Grundtönen.**

Paralleltonleitern. Gleichnamige Tonleitern.

§. 42. Die Vorzeichnung jeder Molltonleiter ist gleich der Vorzeichnung derjenigen Durtonleiter, deren

sechste Stufe aufwärts
oder dritte Stufe abwärts

dem Grundtone der Molltonleiter gleich ist.



Dur- und Molltonleitern mit gleicher Vorzeichnung heissen parallel, Paralleltonleitern. A-moll heisst, weil sie nichts vorgezeichnet hat, und bei der Molltonleiterbildung als Muster dient, Normalmolltonleiter.

Paralleltonleitern sind (die Durtonleitern gross, die Molltonleitern klein geschrieben):

C-dur — a-moll (ohne Vorzeichnung).

G-dur — e-moll	1 ♯	F-dur — d-moll	1 ♭
D-dur — h-moll	2 ♯	B-dur — g-moll	2 ♭
A-dur — fis-moll	3 ♯	Es-dur — c-moll	3 ♭
E-dur — cis-moll	4 ♯	As-dur — f-moll	4 ♭
H-dur — gis-moll	5 ♯	Des-dur — b-moll	5 ♭
Fis-dur — dis-moll	6 ♯	Ges-dur — es-moll	6 ♭
Cis-dur — ais-moll	7 ♯	Ces-dur — as-moll	7 ♭

Die Molltonleitern, nach der Vorzeichnung geordnet, sind hiernach:
Ohne Vorzeichnung: a-moll.
Mit Kreuzen: e, h, fis, cis, gis, dis, ais-moll.
Mit Been: d, g, c, f, b, es, as-moll.

Aufgabe (16). Die Namen der Molltonleitern in dieser Reihenfolge auswendig zu lernen.

Aufgabe (17). Zu beliebigen gegebenen Dur- oder Molltonleitern die Paralleltonleitern zu nennen.

Aufgabe (18). Die in diesem §. gegebene Zusammenstellung der Paralleltonleitern auswendig zu lernen, in der Reihenfolge, dass die Normaltonleitern vorangehen, dann die Kreuz- und endlich die Beetonleitern folgen.

§. 43. Dadurch, dass die Molltonleiter ihre Vorzeichnung der parallelen Durtonleiter entlehnt, geschieht es, dass die Molltonleiter selbst ihrer Vorzeichnung nicht durchaus entspricht, sondern in der **siebenten** Stufe von ihr abweicht. Diese ist immer um einen halben Ton höher, als die Vorzeichnung angiebt.

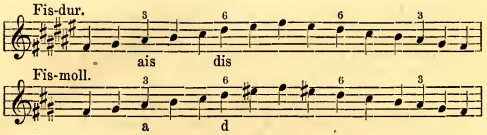
So heist die siebente Stufe in A-moll nicht g, sondern gis, in Gis-moll (5 ♯) nicht **fis** sondern **doppelfis**, in C-moll (3 ♭) nicht **b** sondern **h**.

Hieraus ergiebt sich eine leichte Art, die harmonischen Molltonleitern zu bilden. Grundton und Vorzeichnung sind aus §. 42 bekannt. Man bildet hiernach die Molltonleitern mit der einzigen Abweichung, dass man den siebenten Ton um einen halben Ton erhöht.

Aufgabe (19). Bilde auf diese Art mündlich sämmtliche harmonische Molltonleitern.

Aufgabe (20). Lerne sämmtliche harmonische Molltonleitern, bis zu grösster Geläufigkeit, auswendig.

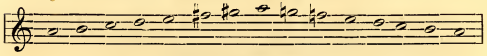
§. 44. Moll- und Durtonleitern mit gleichem Grundton heissen gleichnamige Tonleitern. In den harmonischen Molltonleitern ist die dritte und sechste Stufe um einen halben Ton tiefer, als in den gleichnamigen Durtonleitern. Im Uebrigen stimmen sie überein.



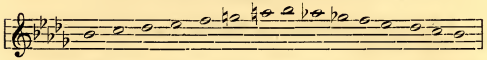
B. Melodische Molltonleitern.

§. 45. Die melodischen Molltonleitern unterscheiden sich von den harmonischen dadurch, dass sie nicht, wie diese, nur die siebente Stufe, diese aber auf- und abwärts, erhöhen, sondern dass sie aufwärts die sechste und siebente Stufe erhöhen, abwärts aber die Erhöhung beider Stufen wieder aufheben.

A-moll melodisch.



B-moll melodisch.



Die melodischen Molltonleitern weichen also aufwärts in zwei Stufen (der sechsten und siebenten) von der Vorzeichnung ab, abwärts aber gar nicht.

Aufgabe (21). Bilde hiernach sämmtliche in §. 42 aufgestellten Molltonleitern auf melodische Art.

§. 46. Alles, was §. 42 und 44, ohne specielle Beziehung auf die harmonische Molltonleiter gesagt ist, gilt auch von der melodischen.

Die zuerst abgehandelte Tonleiter heisst harmonisch, weil sie von der Harmonielehre vorausgesetzt wird. Die andere wird melodisch genannt, weil sie zu Gunsten der Melodie von der harmonischen abweicht. Die harmonische ist oben als eigentliche bezeichnet, weil die musikalischen Beziehungen der Tonart (§. 50) in ihr am deutlichsten zur Anschauung gelangen.

Die **Tabelle (Seite 30 und 31)** enthält noch einmal den Uebungsstoff der Aufgaben 14, 16—18, 20, 21.

Anmerkung. Um sich diese Tonleitern, und damit den Kern des ganzen Tonsystems, vollkommen eigen zu machen, giebt es nur eine Uebung, nämlich: **Alle, unter Nennung der Noten, zu singen.** Da es hierbei nicht auf die Tonhöhe, sondern auf die Stufenfolge und Benennung ankommt, so möge man diejenigen, welche den Umfang der Stimme überschreiten, um einige halbe Töne höher oder tiefer singen, die Namen der Töne aber beibehalten.

§. 47. Die Tonleitern, in denen doppelte Versetzungszeichen vorgezeichnet werden müssten, sind zwar (§. 39) ausgeschlossen, auch finden sich ihre Vorzeichnungen nirgends; da sie jedoch im Verlauf von Tonstücken gebräuchlicher Vorzeichnung nicht selten ganz oder theilweise vorkommen, und ihre Kenntniss zu einem tieferen Einblick in das Tonsystem erforderlich ist, hat der Schüler auch in ihrer Bildung sich zu üben.

Aufgabe (22). Bilde (nach §. 37) zu folgenden Grundtönen Durtonleitern: Gis, Dis, Ais, Eis, Fes, Doppelbe, Doppeles.

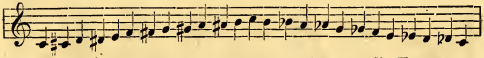
Bilde die parallelen Molltonleitern (§§. 41, 43, 45) harmonisch und melodisch zu folgenden Durtonleitern: Gisdur, Disdur, Aisdur, Fesdur, Doppelbedur, Doppelesdur.

§. 48. Die Stufen der diatonischen Tonleitern werden mehrfach benannt, nämlich:

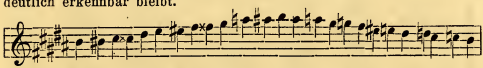
Erste Stufe	(schriftl. Abkürzung:	1) Prime, Grundton, Tonica,	(in C-dur: c)
Zweite	„ („ „	2) Secunde,	(„ „ d)
Dritte	„ („ „	3) Terz, (Ober-) Mediante	(„ „ e)
Vierte	„ („ „	4) Quarte, Unterdominante	(„ „ f)
Fünfte	„ („ „	5) Quinte, (Ober-) Dominante	(„ „ g)
Sechste	„ („ „	6) Sexte, (Untermediante)	(„ „ a)
Siebente	„ („ „	7) Septime, Leitton,	(„ „ h)
Achte	„ („ „	8) Octave, Grundton, Tonica,	(„ „ c)

Chromatische Tonleiter.

§. 49. Eine Tonleiter, die aus einer Aufeinanderfolge von lauter halben Tönen besteht, heisst eine chromatische Tonleiter. Für sich allein schreibt man sie gewöhnlich aufwärts mit Kreuzen, abwärts mit Been.



Im Zusammenhange eines Tonstückes wählt man die Versetzungszeichen so, dass die zu Grunde liegende diatonische Tonleiter möglichst deutlich erkennbar bleibt.



Tonart. Parallelität. Gleichnamigkeit. Tongeschlecht. Verwandtschaft. Quinten- und Quarten-Cirkel.

§. 50. Jedes Musikstück hat die Vorzeichnung einer der 30 in der Tabelle S. 30 u. 31 zusammengestellten Tonleitern.

Man sagt von einem Musikstück, welches die Vorzeichnung einer Tonleiter hat: es geht aus (steht [ist] in) der ebenso benannten Tonart. Man versteht dabei unter Tonart die Beziehung der Töne auf einen bestimmten Ton als Grundton*). Hat z. B. ein Musikstück die Vorzeichnung der E-durtonleiter, 4♯, so sagt man: es geht aus (steht in, ist in) der E-durtonart, oder kürzer: es geht aus (steht in, ist in) E-dur.

Die bei den Tonleitern vorkommenden Beziehungen der Parallelität und Gleichnamigkeit werden auch auf die Tonarten übertragen.

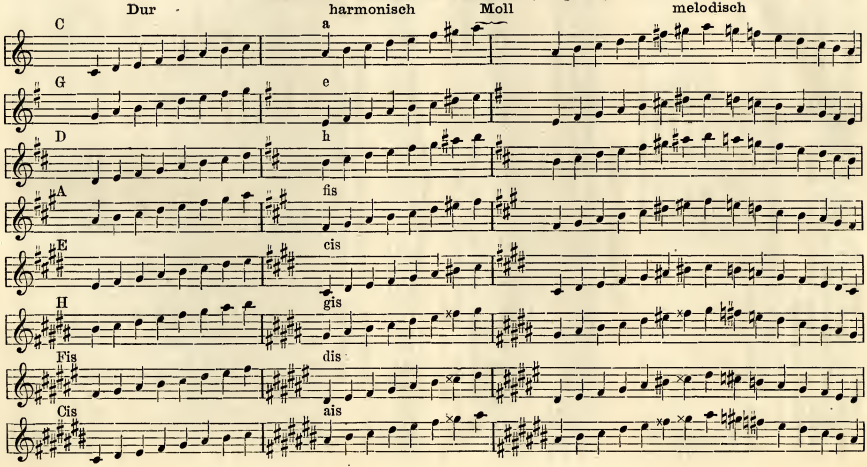
Auch die §. 48 gegebenen Benennungen der Tonleiterstufen werden auf die Tonart übertragen.

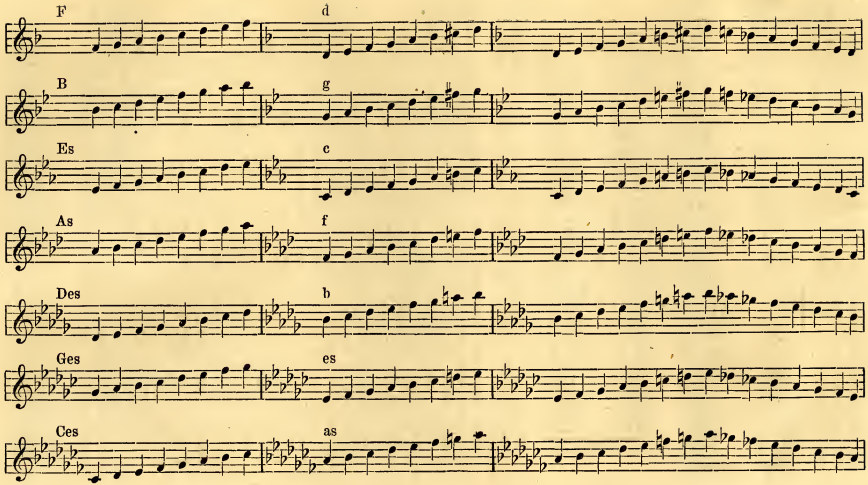
Dur und Moll, von den übrigen musikalischen Bestimmungen, mit denen sie in Wirklichkeit stets verbunden sind, abgesondert betrachtet, heissen Tongeschlechter.

§. 51. Die Vorzeichnung an sich lässt immer zweifelhaft, ob ein Musikstück in einer Dur- oder der parallelen Molltonart ist. Um dieses unterscheiden zu können, gibt dem Anfänger den besten Anhaltspunkt: der letzte tiefste Ton, welcher immer der Grundton der Tonart

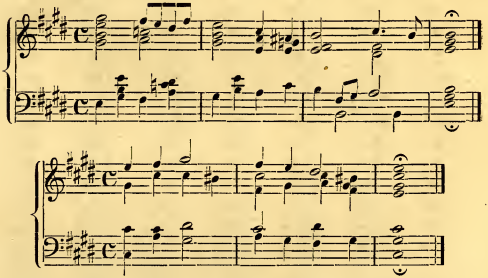
*) Der Begriff der Tonart darf hier nur ganz oberflächlich berührt werden. Auch die Kompositionslehre überlässt ihn der Musikwissenschaft, welche das Studium der Elementar- und Kompositionslehre voraussetzt.

Tabelle aller diatonischen Tonleitern (zu §. 46.)




F
d
B
g
Es
c
As
f
Des
b
Ges
es
Ces
as

ist.*) Hat z. B. ein Stück 4 ♯ vorgezeichnet, und kann demnach entweder in E-dur oder in Cis-moll sein, so sucht man den letzten tiefsten Ton; ist dieser E, so ist das Stück in E-dur, ist er Cis, in Cis-moll.**)



Bei einiger Uebung erkennt man schon aus den vorkommenden Tönen, Intervallen (Abschn. VII) und Accorden (VIII) mit Leichtigkeit die Tonart.

§. 52. Dur- oder Molltonarten, deren Vorzeichnungen sich nur durch ein Versetzungszeichen unterscheiden, heissen verwandt. Z. B. sind verwandt: C-dur mit G-dur, B-dur mit Es-dur, C-dur mit F-dur, a-moll mit e-moll, a-moll mit d-moll u. s. w. Im weiteren Sinne bezeichnet man auch die parallelen und gleichnamigen Tonarten als verwandt.

§. 53. Die Verwandtschaft der Tonarten ist für die Musik von grosser Bedeutung; es soll ihr daher hier noch eine übliche anschauliche Darstellung gewidmet werden.

Die Abstände der Grundtöne der sieben Kreuztonleitern (in Dur und Moll), nach den Vorzeichnungen geordnet, sind überall gleich, nämlich der Grundton der folgenden immer der fünfte Ton aufwärts vom Grundton der vorhergehenden. Ebenso verhält sich die erste Kreuztonleiter, G-dur (e-moll) zur Normaltonleiter, C-dur (a-moll). In den folgenden beiden Reihen sind demnach alle Abstände gleich:

C-dur, G-dur, D-dur, A-dur, E-dur, H-dur, Fis-dur, Cis-dur.
a-moll, e-moll, h-moll, fis-moll, cis-moll, gis-moll, dis-moll, ais-moll.

Die Abstände der Grundtöne der sieben Be-Tonleitern sind ebenfalls gleich, nämlich der Grundton der folgenden immer der vierte Ton aufwärts von dem der vorhergehenden. Ebenso verhält sich die erste Betonleiter, F-dur (d-moll), zur Normaltonleiter, C-dur (a-moll). In den folgenden beiden Reihen sind also ebenfalls alle Abstände gleich:

C-dur, F-dur, B-dur, Es-dur, As-dur, Des-dur, Ges-dur, Ces-dur.
a-moll, d-moll, g-moll, c-moll, f-moll, b-moll, es-moll, as-moll.

Der vierte Ton aufwärts ist aber gleich dem fünften Ton abwärts. In den letzten beiden Reihen beginnt also jede folgende Tonleiter auf dem fünften Tone abwärts der vorhergehenden. Um in diesen beiden Reihen dasselbe Verhältniss herzustellen, wie in den beiden ersten, braucht man sie also nur umzukehren. In den Reihen:

---

*) Ausnahmen sind wenigstens verschwindend selten.

**) Noch in den Werken der Meister des vorigen Jahrhunderts findet sich jedoch hin und wieder falsche Vorzeichnung. Z. B. Bach, Sonate für Violine allein in G-moll mit einem b, Haydn, Streichquartett, C-dur, (Trautwein 63, Leipzig, 19, 2, Paris 1, 6) Trio des zweiten Menuett C-moll mit zwei Been. Ebenso der Schluschor von Bach's Matthäus-Passion.

Ces-dur, Ges-dur, Des-dur, As-dur, Es-dur, B-dur, F-dur, C-dur
as-moll, es-moll, b-moll, f-moll, c-moll, g-moll, d-moll, a-moll
ist jeder folgende Grundton der fünfte Ton aufwärts vom vorhergehenden, somit dasselbe Verhältniss hergestellt, wie in den ersten beiden, welche die Kreuztonleitern enthielten.

Dadurch ist man in Stand gesetzt, eine Reihe sämmtlicher Tonleitern zu bilden mit überall gleichen Abständen, deren Mittelpunkt C-dur (a-moll) ist.

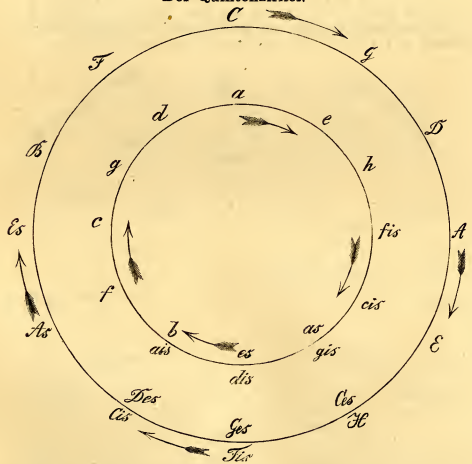
Ces	Ges	Des	As	Es	B	F	C	G	D	A	E	H	Fis	Cis
as	es	b	f	c	g	d	a	e	h	fis	cis	gis	dis	ais
7♭	6♭	5♭	4♭	3♭	2♭	♭	0	♯	2♯	3♯	4♯	5♯	6♯	7♯

In diesen Reihen bemerken wir, dass die drei letzten Tonarten der rechten Seite von den drei letzten der linken Seite nur enharmonisch verschieden, dem Klange nach also gleich sind.

H	= Ces	Fis	= Ges	Cis	= Des
gis	= as	dis	= es	ais	= b
5♯	7♭	6♯	6♭	7♯	5♭

Hier treffen also die entgegengesetzten Wege zusammen, und dieser Umstand ladet zu einer kreisförmigen Darstellung ein, welche das Zusammenfallen der enharmonischen Tonarten, sowie das Verwandtschaftsverhältniss sämmtlicher Tonarten versinnlicht.

Der Quintenzirkel.



Diese Darstellung heisst Quintenzirkel, weil, von welchem Punkte aus man auch in der Richtung C—G, oder a—e einen der Kreise verfolgt, der folgende Tonart-Grundton immer der Quinte (fünften Stufe)

des vorhergehenden gleich ist, (oder mit diesem das Intervall einer Quinte bildet, §. 102), sofern man nämlich an einem der doppelt besetzten Punkte eine enharmonische Verwechslung eintreten lässt. Z. B.

E H Fis { Cis / Des As Es u. s. w.

Auch Quartenzirkel wird diese Darstellung genannt, weil, wenn man einen der Kreise in der entgegengesetzten Richtung, C-F, a-d, verfolgt, der folgende Tonart-Grundton immer der Quarte (vierten Stufe) des vorhergehenden gleich ist, (oder mit ihm das Intervall einer Quarte bildet), da ja die Quarte aufwärts gleich der Quinte abwärts ist. Z. B.

Es As Des Ges { Ces / H E A u. s. w.

Wir wissen schon, dass der weiteren Entwickelung der Reihe der Tonarten nach beiden Seiten nur die Unbequemlichkeit der Vorzeichnung entgegensteht, nichts destoweniger einige über **Cis, ais, Ces, as** hinausliegende Tonarten vorübergehend vorkommen.

Wenn wir uns über diese Rücksicht hinwegsetzen, und, nur der systematischen Consequenz folgend, nach Maassgabe des Quinten- und Quartenverhältnisses der Grundtöne, die Reihe der Tonarten nach beiden Seiten weiter ausdehnen, so können wir auf beiden Seiten, mit Hülfe der Enharmonik, den Ausgangspunkt **C, a** wieder erreichen.

C, G D A E H Fis Cis Gis Dis Ais Eis His = **C**
a, e h fis cis gis dis ais eis his fisis cisis gisis = **a**
C, F B Es As Des Ges Ces Fes Bebe Eses Ases Deses = **C**
a, d g c f b es as des ges ces fes bebe = **a**

Im vereinigten Quarten- und Quintenzirkel dargestellt, die Kreuztonarten ausserhalb, die Betonarten innerhalb der Kreise:

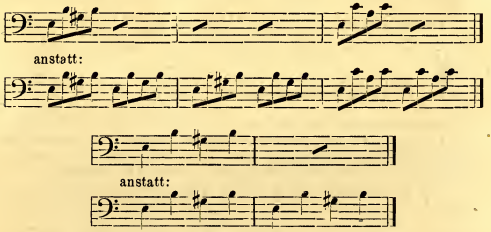
Die Entfernung zweier Tonarten im Quinten- oder Quartenzirkel bestimmt den Grad ihrer Verwandtschaft. So ist z. B. D-dur mit Des-dur im 7. Grade des Quartenzirkels verwandt, mit der enharmonischen Tonart von Des-dur, Cis-dur, im 5. Grade des Quintenzirkels, also um 2 Grade näher.

III.

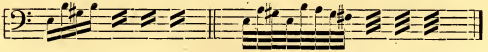
Abkürzungen und besondere Zeichen der Notenschrift.

Wiederholung von Tongruppen. — Tremolo.

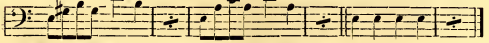
§. 54. Wenn sich eine Tongruppe in völlig gleicher Weise unmittelbar hintereinander ein oder mehrere Male wiederholt, so schreibt man sie häufig nur einmal und bezeichnet ihre Wiederholung durch starke, in schräger Richtung durch einige Linien gehende Striche.



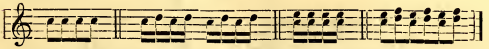
Sind die Noten der zu wiederholenden Figur mehrfach gestrichen, z. B. Sechszehntel oder Zweiunddreissigstel, so pflegt man bei der Abkürzung eine gleiche Anzahl von Strichen anzuwenden.



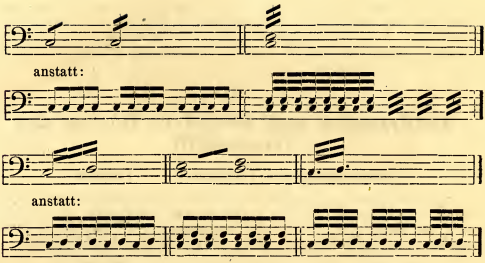
Bei Wiederholung von ganzen Takten bedient man sich auch des Zeichens: 𝄩



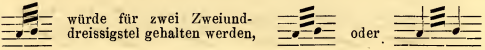
Die mehrmalige Wiederholung desselben Tones oder zweier verschiedener Töne, sowie eines oder zweier Zusammenklänge von Tönen, in Achtelnoten oder einer niedrigeren Notengattung,



wird schriftlich dadurch bequemer dargestellt, dass man sie in solchen Noten schreibt, die den Gesammtwerth der Wiederholungen bezeichnen, und diese nach Maassgabe der erforderlichen Notengattung streicht.



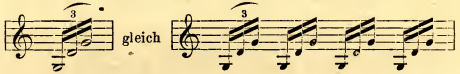
Bedarf man zu einer solchen Abkürzung zweier Viertelnoten ohne Punkte, so lässt man, um Zweideutigkeit zu vermeiden, die Hälse dieser Noten fort, oder vermeidet beim Streichen die Berührung der Hälse.



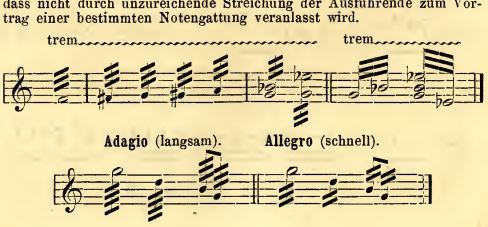
bedeutet viermalige Wiederholung dieser beiden Zweiunddreissigstel.

Die zur Bezeichnung der Abwechselung zweier Töne verwendeten beiden Noten höherer Gattung haben, wie oben ersichtlich, hier zusammen immer nur den Zeitwerth einer Note ihrer Gattung.

Die Abwechselung dreier Noten wird selten auf diese Art ausgedrückt.



Die möglichst schnell wiederholte Angabe eines Tones oder Zusammenklanges, sowie die möglichst schnelle Abwechselung zweier Töne oder Zusammenklänge, heisst Tremolo Das Tremolo wird angedeutet durch mehrfache Streichung der zu tremulirenden Noten, und Beifügung des Wortes tremolo, abgekürzt: trem. Dieser Zusatz fehlt jedoch häufig. In diesem Falle sorgen die Komponisten dafür, dass nicht durch unzureichende Streichung der Ausführende zum Vortrag einer bestimmten Notengattung veranlasst wird.



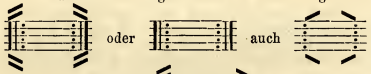
Fermate. — Wiederholung grösserer Abschnitte. — Bis.

§. 55. Das Zeichen 𝄐 oder 𝄒, die Fermate, bedeutet, dass die Noten, über oder unter denen es steht, unbestimmte Zeit länger, als ihr Werth verlangt, ausgehalten werden sollen.

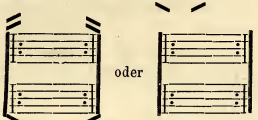
Dasselbe Zeichen wird auch als Schlusszeichen an Stelle des Wortes Fine (Ende) gebraucht.

Zuweilen hat es beide Bedeutungen gleichzeitig.

§. 56. Solche Sätze oder Theile von Sätzen, die wiederholt werden sollen, werden zwischen die folgenden beiden Zeichen gestellt:



bei combinirten Systemen:



Am Anfang von Tonstücken wird das erste der beiden Zeichen gewöhnlich fortgelassen, und genügt also das zweite, um die Wiederholung anzuzeigen.

Die Wiederholung ganzer Sätze wird auch durch **Da Capo** (von vorn), abgekürzt **D. C.**, angezeigt.

§ 57. Soll ein Stück bis zu einer gewissen Stelle von vorn gespielt werden, so wird diese Stelle auf irgend eine Art bezeichnet, z. B. durch 𝄐 oder durch **Fine** (Ende) oder ein beliebiges Zeichen, z. B. 𝄋, und bei Angabe der Wiederholung darauf hingewiesen. Z. B. **D. C. al** 𝄐 (Von vorn bis 𝄐), **D. C. (sin) al Fine** (Von vorn [bis] zum Ende), **D. C. al** 𝄋 oder **al segno** (bis zum Zeichen).

Steht hierbei die Fermate über oder unter einer kurzen Note, so ist diese bei der Wiederholung unter Umständen länger zu halten. Die Fermate hat in diesem Falle ihre doppelte Bedeutung (§. 55).

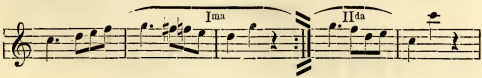
Soll ein Stück von einer bestimmten Stelle an noch einmal gespielt werden, so wird diese wieder irgendwie bezeichnet und darauf hingewiesen, z. B. **dal** 𝄋, oder **dal segno** (von 𝄋 an, oder: vom Zeichen) u. s. w.

Die Angaben, von wo an und bis wohin wiederholt werden soll, sind vereinigt in Ausdrücken wie: **dal** 𝄋 **al** 𝄐 (von 𝄋 an bis 𝄐).

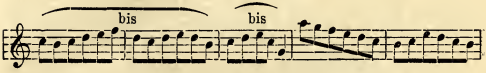
§. 58. Soll irgendwo zur Wiederholung eines ganzen Stückes geschritten werden, so wird dieses bezeichnet, z. B. als **Menuetto, Scherzo, la prima parte** (der erste Theil) und darauf zurückgewiesen. Z. B. **Menuetto da capo, la prima parte da Capo** u. s. w.

§. 59. Sind in einem Theile eines Musikstückes Wiederholungen vorgekommen, die bei der Wiederholung des ganzen Stückes wegfallen sollen, so bedient man sich des Zusatzes **(ma) senza Repetizioni**, abgekürzt **senz Rep.** „(aber ohne Wiederholungen)".

§. 60. Soll eine Wiederholung stattfinden, der oder die letzten Takte aber von der Wiederholung ausgeschlossen bleiben, so werden diese mit: **la prima volta**, I^ma **volta**, I^ma; I (das erste Mal) bezeichnet, das aber, was bei der Wiederholung an ihre Stelle tritt, durch: **la seconda volta**, II^da **volta**, II^da oder II, z. B.

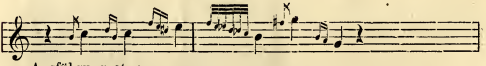


§. 61. Die sofortige Wiederholung eines oder weniger Takte wird durch das darüber gesetzte Wort: **bis** (zweimal) angezeigt.

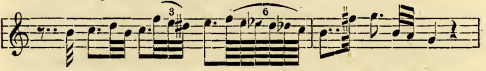


Vorschlag.

§. 62. Kleine Noten vor einer Note werden dieser in schneller Bewegung vorgeschlagen. Ihr Zeitwerth wird immer dem Werthe der vorhergehenden Note oder Pause abgezogen. Ist nur eine solche Note kurz vorzuschlagen, so wird sie in der Regel durchstrichen, z. B. Man bedient sich zu den Vorschlägen immer niedriger Notengattungen.

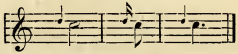


Ausführung etwa:

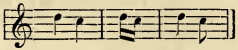


Vorschläge werden gewöhnlich nach oben gestrichen, d. h. haben die Hälse aufwärts gerichtet.

§. 63. Der lange Vorschlag. In älteren Kompositionen (z. B. von Mozart, Haydn, zum Theil von Beethoven) kommen häufig kleine Noten von der Gestalt eines einfachen undurchstrichenen Vorschlages vor. Diese werden nicht kurz vorgeschlagen, auch wird ihr Werth nicht dem der vorhergehenden Note abgezogen, vielmehr nehmen sie vom Werthe der Note, vor der sie stehen, den ersten Theil für sich in Anspruch. Sie werden in der Regel so lange ausgehalten, wie die Notengattung bedingt, in der sie geschrieben sind. Z. B.



Ausführung.



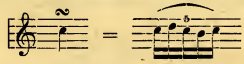
Wo solche lange Vorschläge vorkommen, sind die daneben vorkommenden kurzen einfachen Vorschläge immer durchstrichen.

Da der lange Vorschlag überall durch eine gewöhnliche Note ersetzt werden kann, auch leicht zur Verwechselung mit dem kurzen Vorschlag Veranlassung gibt, also sowohl überflüssig ist, als auch schädlich sein kann, so bedienen sich die neueren Komponisten seiner nicht mehr.

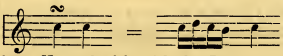
Doppelschlag.

§. 64. Der Doppelschlag (∾) besteht aus fünf Noten: der geschriebenen Hauptnote, der nächsthöheren Stufe, der Hauptnote, der nächstniederen Stufe, der Hauptnote.

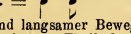
Steht das Zeichen des Doppelschlags über einer kurzen Note, so sind diese fünf Noten völlig gleichmässig als eine Quintole auszuführen.



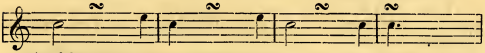
Folgt auf eine Doppelschlagnote dieselbe Note noch einmal, so wird die letzte Note des Doppelschlages ausgelassen.



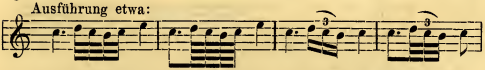
Bei punktirten Noten bezieht sich der Doppelschlag nur auf die Note, nicht auf den Punkt:



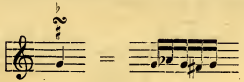
§. 65. Bei längeren Noten und langsamer Bewegung bezieht sich der Doppelschlag immer auf den letzten Theil der Note, und sollte auch immer an der Stelle, wo er ausgeführt wird, stehen. In solchem Falle wird die erste Angabe des Haupttones im Doppelschlag weggelassen, dieser also auf 4 Töne beschränkt, bei sofortiger Wiederholung des Haupttones wird sogar die erste und letzte Angabe des Haupttones weggelassen, der Doppelschlag also auf drei Noten beschränkt.



Ausführung etwa:

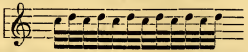


§. 66. Ein Versetzungszeichen über dem bezieht sich auf die nächsthöhere Stufe des Haupttones, ein Versetzungszeichen unter dem auf die nächstniedere Stufe.

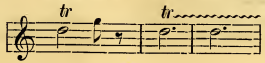


Triller. — Pralltriller.

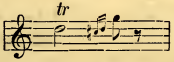
§. 67. Triller heisst die möglichst schnelle Abwechselung zweier nebeneinanderliegender Stufen.



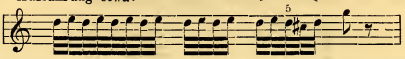
Von diesen heisst die tiefere der Hauptton. Er wird in Form einer gewöhnlichen Note vom Zeitwerth des ganzen Trillers geschrieben als Hauptnote. Das Zeichen des Trillers: *tr* wird über oder unter die Hauptnote gesetzt, die Dauer der Gültigkeit dieses Zeichens, besonders, wenn es sich über mehrere Noten erstreckt, wird durch eine Wellenlinie oder eine gebrochene Linie bezeichnet.



Der Triller beginnt mit dem Hauptton, und endet mit einem Doppelschlag, dessen beide letzten Noten in kleiner Schrift, als Nachschlag, in der Regel der Hauptnote nachgesetzt werden.

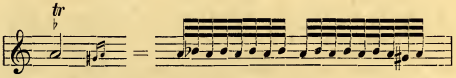


Ausführung etwa:

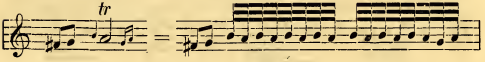


§. 68. Jede einzelne Abwechselung der beiden Töne eines Trillers heisst ein (Triller-) Schlag.

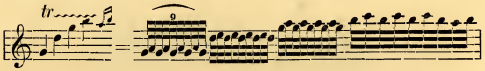
Ein Versetzungszeichen über oder unter dem Zeichen *tr* bezieht sich auf die höhere Note des Trillers.



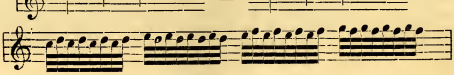
§. 69. Soll ein Triller ausnahmsweise mit der höheren Note beginnen, so wird diese in Form eines undurchstrichenen Vorschlags der Hauptnote vorgesetzt.



§. 70. Bei unmittelbarer Aufeinanderfolge mehrerer Triller wird der Nachschlag, wenn er nicht angegeben ist, in der Regel nur bei dem letzten Triller gemacht. Die anderen Triller werden in diesem Falle mit dem Hauptton geschlossen.

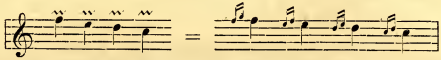


§. 71. Folgen mehrere Triller stufenweise aufeinander, als sogenannte Trillerkette, so wird auch in der Ausführung ein stufenweises Ineinanderübergehen derselben bewirkt, und zwar dadurch, dass man abwechselnd den einen Triller mit dem Hauptton, den anderen mit dem höheren Ton beginnt.



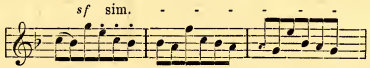
Bei schneller Bewegung und kurzen Noten muss der Triller auf einen oder zwei Schläge beschränkt und mit dem Hauptton geschlossen werden.

§. 72. Ein kurzer Vorschlag von zwei Tönen, die gleich dem Haupttone und dessen höherer Stufe sind, heisst Pralltriller und wird durch das Zeichen ∾ angedeutet.



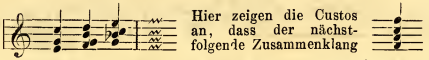
Bei älteren Komponisten, z. B. Seb. Bach, aber auch hin und wieder bei Haydn und Mozart finden sich Verzierungszeichen, die jetzt durch Noten ersetzt werden, und der besonderen Unterweisung beim Studium jener Meister überlassen bleiben.

§. 73. Simile (abgekürzt sim.) ähnlich, auf gleiche Weise, bedeutet, dass die Stelle, bei welcher es steht, in derselben Weise ausgeführt werden soll, wie eine unmittelbar vorhergehende ähnliche, bei welcher die Ausführung genau angegeben ist.



Hier wird durch simile angezeigt, dass die Figuren der beiden folgendeu Takte ebenso nüancirt werden sollen, wie die des ersten Taktes in welchem durch Bogen, *sf* und Punkte die Nüancirung bestimmt ist. Statt simile schreibt man auch segue.

In theoretischen Werken und älteren Notendrucken wird häufig durch den sogenannten Custos ∾ auf die Noten hingewiesen, welche auf ein musikalisches Citat zunächst folgen, oder in zusammenhängenden Werken die folgende Zeile oder Seite beginnen:



Musikalische Hülfswörter.

§. 74. **Aufgabe (23). Die folgenden, der italienischen Sprache angehörigen Wörter und Endungen, welche, in Verbindungen aller Art, in musikalischen Kompositionen sehr häufig vorkommen, sind nebst ihrer Bedeutung auswendig zu lernen:**

e, ed und.
il, lo, la, l' der, die, das (sing.).
i, gli (sprich **lji**), **le** die (plur.)
uno, un, una ein, eine.
non nicht.
ben gut, gehörig.
più (spr. **pju**) mehr (Zeichen des Comparativ, **più forte**, stärker).
meno weniger.
poco wenig.
poco a poco nach und nach.
troppo zu sehr.
quasi fast, beinahe.
assai sehr.
molto sehr.
sempre immer.
con mit, in Verbindung mit dem Artikel **col, colla, coi, colle** mit dem, der, den.
senza ohne.
— **mente** (Adverbialendung).
— **issimo** (Endung des Superlativ) sehr.
— **ino** } (Verkleinernde End-
— **etto** } sylben) ein wenig, fast.

IV.

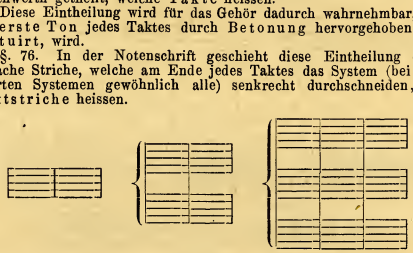
Taktarten.

Takt. Taktstrich. Taktart. Auftakt. Taktvorzeichnung.

§. 75. Jedes Musikstück wird in kleine Abschnitte von gleichem Notenwerth getheilt, welche Takte heissen.

Diese Eintheilung wird für das Gehör dadurch wahrnehmbar, dass der erste Ton jedes Taktes durch Betonung hervorgehoben, accentuirt, wird.

§. 76. In der Notenschrift geschieht diese Eintheilung durch einfache Striche, welche am Ende jedes Taktes das System (bei combinirten Systemen gewöhnlich alle) senkrecht durchschneiden, und Taktstriche heissen.

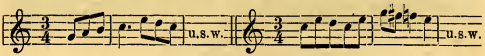


§. 77. Nach der Verschiedenheit des Notenwerthes und gewisser innerer Gliederungen der Takte unterscheidet man verschiedene Taktarten.

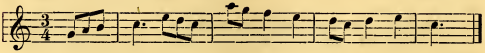
Die Taktart wird zu Anfang jedes Musikstückes in Form eines Zahlenbruches vorgezeichnet. Steht z. B. zu Anfang eines Stückes vorgezeichnet $^3/_4$, so ist damit angezeigt, dass jeder folgende Takt Noten oder Pausen im Werth von drei Vierteln enthält.

Die Taktvorzeichnung folgt immer unmittelbar auf die Tonartvorzeichnung, wird aber nicht, wie diese gewöhnlich, auf jeder neuen Zeile oder Seite wiederholt, sondern steht zu Anfang ein für allemal.

§. 78. Der unvollständige Takt, den man häufig zu Anfang eines Musikstückes findet, heisst Auftakt.



Der Auftakt ergänzt sich in der Regel mit dem letzten, ebenfalls unvollständigen Takt zu einem ganzen Takt.



§. 79. Der Nenner (die Zahl unterhalb des Striches) des Zahlenbruches, durch welchen die Taktart angegeben wird, bezeichnet immer eine Notengattung, z. B. Ganze (Eintel), Halbe, Viertel, Achtel u.s.w., bei weitem am häufigsten Viertel und Achtel.

Der Zähler (die Zahl oberhalb des Striches) gibt an, wieviel Noten dieser Gattung der Werth jedes Taktes beträgt. Als Zähler kommen fast ausschliesslich vor: 2, 3, 4, 6, 9, 12.

§. 80. Die gebräuchlichen Taktarten sind hiernach:

$\frac{2}{4}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$.

Statt des Zahlenbruches $\frac{4}{4}$ bedient man sich des Zeichens

statt der Zahlenbrüche $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{1}$, $\frac{4}{2}$ des Zeichens

Die drei letzteren Taktarten werden **alla breve-Takt** genannt, eine Bezeichnung, welche eigentlich nur dem $\frac{2}{1}$ und $\frac{4}{2}$ Takt zukommt, da diese Takte den Werth einer Brevis (𝅜 §. 13) haben. In der neueren Musik hat aber die Bezeichnung **alla breve** die Bedeutung einer Vorschrift, halbe Noten zu zählen oder zu taktiren, angenommen, und wird daher sogar beim $\frac{3}{2}$ Takt gelegentlich gebraucht.

§. 81. Die gleichen Theile einer Taktart, deren Anzahl der Zähler, deren Notenwerth der Nenner angibt, heissen Takttheile.

Innere Gliederung.

Taktgewicht, Accent.

§ 82. Die Wahl der Notengattung (die der Nenner angibt) ist willkürlich und ohne Einfluss auf das Mafs der Bewegung. Daher unterscheiden sich

$\frac{2}{4}$, $\frac{2}{2}$ und alle Taktarten mit dem Zähler 2,
$\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{2}$ - - - - - - 3,
$\frac{4}{4}$, $\frac{4}{2}$ - - - - - - 4,
$\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$ - - - - - - 6,
u. s. w.

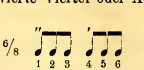
nur durch die Schreibweise, für das Gehör und die musikalische Auffassung aber gar nicht.

Dagegen unterscheiden sich die Taktarten von gleichem Notenwerth bei verschiedenen Zählern (z. B. $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$, $\frac{4}{4}$ und $\frac{2}{2}$) durch die innere Gliederung.

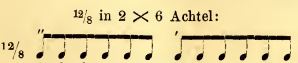
Sowie nämlich der Hauptaccent zu Anfang des Taktes jedes Musikstück hörbar in Takte theilt, so werden die Takte selbst durch untergeordnete Accente abermals in noch kleinere Gruppen eingetheilt.

Diese Eintheilung wird so lange fortgesetzt, bis jeder Takt in Gruppen von 2 oder 3 Takttheilen (§. 81) zerfällt, die dann eben eine weitere Eintheilung nicht zulassen. Die dabei hervortretenden Betonungsverhältnisse der Takttheile werden zusammenbegriffen unter dem Namen: Taktgewicht.

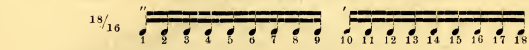
§ 83. Alle Taktarten, deren Zähler es zulässt, werden zunächst in zwei gleiche Theile getheilt, z. B. $\frac{6}{4}$ in 2×3 Viertel, $\frac{6}{8}$ in 2×3 Achtel, dadurch dass das vierte Viertel oder Achtel betont wird, aber schwächer als das erste:



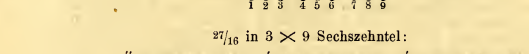
$\frac{12}{8}$ in 2×6 Achtel:



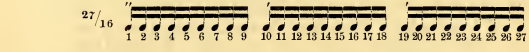
$^{18}/_{16}$ in 2×9 Sechszehntel.



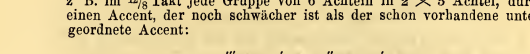
Wo der Zähler die Theilung durch 2 unmöglich macht, wird durch 3 getheilt, z. B. $^{9}/_{8}$ in 3×3 Achtel:



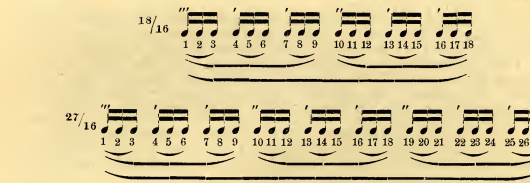
$^{27}/_{16}$ in 3×9 Sechszehntel:



Die Gruppen, innerhalb einer Taktart, welche eine abermalige Theilung durch 2 möglich machen, werden abermals durch 2 getheilt, z B. im $^{12}/_{8}$ Takt jede Gruppe von 6 Achteln in 2×3 Achtel, durch einen Accent, der noch schwächer ist als der schon vorhandene untergeordnete Accent:



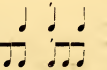
Die theilungsfähigen Gruppen, welche sich nicht durch 2 theilen lassen, werden durch 3 getheilt, z. B. die Gruppen von 9 Sechszehnteln im $^{18}/_{16}$ und $^{27}/_{16}$ Takt in je 3×3 Sechszehntel.



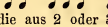
Das Verhältniss der Unter- und Ueberordnung der Accente ist hier in den Beispielen durch die Zahl der Strichelchen angegeben. Der untergeordneteste Accent hat nur ein Strichelchen erhalten, der Hauptaccent in den letzten Beispielen, wegen des Vorhandenseins von zwei Nebenaccenten, 3 Strichelchen.

§. 84. Solche Taktarten, deren Zahlenbruch nur auf eine Gruppe von 2 oder 3 Takttheilen deutet, wie $^{2}/_{2}$, $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{4}$ u. s. w. (also deren Zähler 2 oder 3 ist) und die daher nur einerlei Accent haben, nämlich auf dem ersten Takttheil, heissen einfache Taktarten.

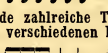
Solche Taktarten, deren Zahlenbruch auf 2 oder 3 solche Gruppen deutet, und die daher zweierlei Accent haben, wie $^4/_4$, $^6/_8$, $^9/_8$ u. s. w., heissen zusammengesetzte Taktarten.



Solche Taktarten, die aus 2 oder 3 grösseren, einer abermaligen Theilung fähigen Gruppen bestehen und daher dreierlei Accent haben, wie $^{12}/_8$, $^{18}/_{16}$ u. s. w., heissen doppelt zusammengesetzte Taktarten.



Aufgabe (24). Bilde zahlreiche Takte in den §. 80 zusammengestellten Taktarten in verschiedenen Notengattungen z. B.



Im $^3/_4$, $^3/_8$ und allen Taktarten von 3 Takttheilen dürfen nur die Pausen des ersten und zweiten, nicht aber die des zweiten und dritten Takttheiles zu einer einzigen Pause zusammengezogen werden.

Jeder Takt von 6 Takttheilen ($^6/_4$, $^6/_8$) muss sich immer durch einen Strich in der Mitte in 2 Takte von 3 Takttheilen zerlegen lassen. Achtelpausen des 2., 3., 5. und 6. Achtels (der schlechten Takttheile, s. §§. 89, 90) dürfen nicht zu einer Viertelpause zusammengezogen werden. Der $^9/_8$ Takt muss sich immer durch Striche in drei $^3/_8$-Takte zerlegen lassen; der $^{12}/_8$ Takt in zwei $^6/_8$-Takte.

Zweitheilige (grade) — dreitheilige (ungrade) Taktarten.

§. 85. Diejenigen einfachen, zusammengesetzten und doppeltzusammengesetzten Taktarten, deren Zähler sich durch 2 theilen lässt (§. 83), heissen zweitheilig oder grade. Z B.

$^2/_4$, $^2/_2$
$^4/_4$ = 2 × 2 Viertel,
$^6/_8$ = 2 × 3 Achtel,
$^{12}/_8$ = 2 × 2 × 3 Achtel,
$^{18}/_{16}$ = 2 × 3 × 3 Sechszehntel.

Diejenigen einfachen, zusammengesetzten und doppeltzusammengesetzten Taktarten, deren Zähler sich nicht durch 2, aber durch 3 theilen lässt, heissen dreitheilig oder ungrade.

$^3/_4$, $^3/_8$,
$^9/_8$ = 3 × 3 Achtel,
$^{27}/_{16}$ = 3 × 3 × 3 Sechszehntel.

§. 86. Zusammenstellung der gebräuchlichsten Taktarten.

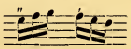
	Grade (zweitheilig).	Ungrade (dreitheilig).
Einfach:	2/4 ♩ ♩, 2/2 𝅗𝅥 𝅗𝅥	3/4 ♩ ♩ ♩, 3/8 ♪♪♪
Zusammengesetzt:	(2 × 2) C ♩ ♩ ♩ ♩ (2 × 3) 6/8 ♪♪♪ ♪♪♪	(3 × 3) 9/8 ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪
Doppeltzusammengesetzt:	(2 × [2 × 3]) 12/8 ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪	

Der Inhalt dieser Tabelle ist dem Gedächtniss einzuprägen.

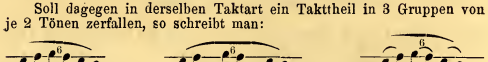
§. 87. Auf jeden einzelnen Takttheil einer Taktart kann im Verlauf einer Komposition eine beliebige Anzahl von Noten kommen, die wieder durch untergeordnete Accente gegliedert, d. h. zu Gruppen von 2 oder 3 Noten verbunden werden. Solche kleineren Theile eines Takttheiles heissen Taktglieder.*) Ihre Eintheilung wird der Notenschrift überlassen, und durch diese hinreichend deutlich gemacht.

Soll z. B. im C ein Viertel in 2 Gruppen von je 3 Tönen zerfallen, so schreibt man:

Die Triolengruppen, in der Schrift durch die Art der Streichung deutlich gesondert, sind bei der Ausführung durch untergeordnete Accente auseinander zu halten.

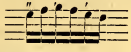


Soll dagegen in derselben Taktart ein Takttheil in 3 Gruppen von je 2 Tönen zerfallen, so schreibt man:



oder oder

und accentuirt:



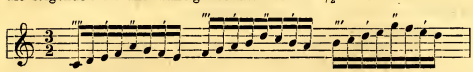
Häufig findet man beide Fälle unseres Beispiels in ganz derselben Weise, ohne weiteres Unterscheidungszeichen, als Sextole (§. 17) bezeichnet , weil die richtige Eintheilung als

*) Die abstracte Theorie der Musik, welche den der Elementarlehre entgegengesetzten Weg nimmt, gewinnt, durch Entwickelung aus der Vorstellung des Taktganzen, zunächst die Taktglieder, und erst durch den Uebergang zur Praxis die Takttheile.

Doppeltriole oder eigentliche Sextole

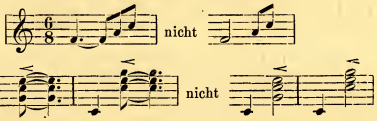
sich aus dem Zusammenhange von selbst ergiebt.

Als ein ferneres Beispiel solcher fortgesetzten Eintheilung mögen die folgenden vierundzwanzig Sechszehntel im $^3/_2$-Takt dienen.



§. 88. Ueberhaupt hat die Notenschrift in den Notengattungen und den verschiedenen Arten, kleinere Noten zu verbinden und zu trennen, ausreichende Mittel, die Gliederung der Taktarten und der Takt theile deutlich zu machen, abgesehen davon, dass das Taktwesen der fasslichste Theil der Musik ist.

So vermeidet man z. B im $^6/_8$-Takt den Gebrauch (nicht punktirter) halber Noten, um die Zweitheiligkeit anschaulich zu machen und Verwechselung mit dem $^3/_4$ Takt zu verhüten (vgl. Aufgabe 24):



So stellt man Noten, welche gleichzeitig erklingen, genau untereinander, und zwar, wenn sie von verschiedenem Werth sind, an die Stelle, wo sie zusammenklingen.

Gute und schlechte Takttheile. — Syncope. — Seltene Taktarten.

§. 89. Die Takttheile, welche accentuirt sind, heissen gute Takttheile.

Die Takttheile, welche nicht accentuirt sind, heissen schlechte Takttheile.

§. 90. Verhältnissmässig (relativ) gut ist jeder Takttheil, sowie jedes durch Eintheilung der Takttheile gewonnene Taktglied, welches mehr betont wird als ein anderes, mit dem es verglichen wird, z. B. im $^3/_4$ Takt das dritte Achtel im Verhältniss zum vierten.

Verhältnissmässig (relativ) schlecht ist jeder Takttheil, sowie jedes durch weitere Theilung der Takttheile gewonnene Taktglied, welches weniger betont wird als ein anderes, mit dem es verglichen wird, z. B. im $^3/_4$ Takt das vierte Achtel im Verhältniss zum dritten.

In dem letzten Notenbeispiele des §. 87 sind relativ gut die einfach accentuirten Sechszehntel, nämlich im Vergleich mit den gar nicht accentuirten u. s. w. Relativ schlecht sind ebenda die dreifach accentuirten Sechszehntel, nämlich im Vergleich mit dem vierfach accentuirten, während dieselben gut sind im Verhältniss zu den doppelt und einfach accentuirten.

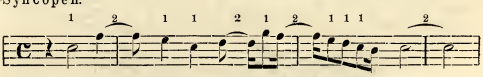
Pausen, welche mit einem relativ schlechten Takttheil oder Taktgliede beginnen, werden nie zu einer einzigen Pause zusammengezogen. Zusammengezogen wird vielmehr nur eine Pause des guten Takttheiles mit den der folgenden schlechten.

Aufgabe (25). **1) Welche Takttheile in den gebräuchlichsten Taktarten (§. 86) sind gut, welche schlecht?**

2) Accentuire:
12 gegebene Achtel als $^3/_2$-Takt, als $^6/_4$-Takt, als $^{12}/_8$-Takt.
6 gegebene Achtel als $^3/_4$-Takt, als $^6/_8$-Takt, u. dergl. mehr.

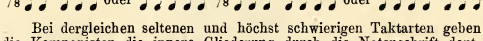
Diese Aufgabe ist nicht nur schriftlich, sondern besonders, mit starker Hervorhebung der Accente, am Instrument, so wie bei lautem Zählen, zu lösen.

§. 91. Töne, die auf (relativ) schlechten Takttheilen oder Taktgliedern angegeben, und über (relativ) gute ausgehalten werden, heissen Syncopen.



Alle hier mit 1 und 2 bezeichneten Noten sind Syncopen, die unter 1 in Form einziger Note geschrieben, die unter 2 durch verbundene Noten dargestellt.

§. 92. Ausnahmsweise finden sich in musikalischen Kompositionen 5- und 7-theilige Taktarten, z. B. $^5/_4$, $^5/_8$, $^7/_8$. Sie sind in der Regel als zweitheilige Taktarten zu accentuiren.



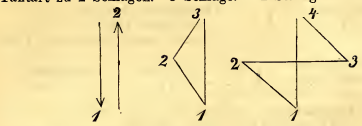
Bei dergleichen seltenen und höchst schwierigen Taktarten geben die Komponisten die innere Gliederung durch die Notenschrift deutlich an.

Verbindung wirklich verschiedener Taktarten beruht auf Gleichheit ihrer oberen Eintheilung, z. B. die Verbindung von $^6/_4$ und $^{12}/_8$ Takt auf ihrer gemeinschaftlichen Zweitheilung. (Chopin, F-moll-Etude.) Die äusserst seltene Verbindung verschiedener einfacher Taktarten ermöglicht sich dadurch, dass die Taktstriche derselben in bestimmten Zeiträumen zusammenfallen. (Don Juan, Ballscene.)

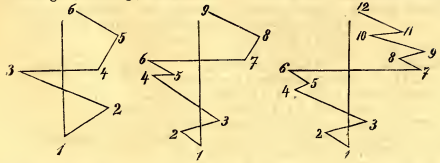
§. 93. Die Ausführung musikalischer Kompositionen wird geregelt durch lautes oder leises Zählen, (ersteres bei Anfängern, letzteres von Seiten der Mitwirkenden bei gemeinschaftlichen Aufführungen,) und durch sichtbares Hervorheben der Takttheile mit Hülfe eines Taktstockes (Taktschlagen) von Seiten des Dirigenten einer gemeinschaftlichen Aufführung. Im Allgemeinen gilt als Regel, dass soviel Takttheile gezählt oder geschlagen werden, wie der Zähler der vorgezeichneten Taktart angibt, im 𝄴 also vier, im 𝄵 zwei, im $^{12}/_8$-Takt zwölf. Doch macht die besondere Beschaffenheit eines Musikstückes häufig Abweichungen von dieser Regel nöthig. So zählt man bei langsamer Bewegung, wenn viele Noten sehr niedriger Gattungen vorkommen, gern mehr Takttheile als die Vorzeichnung angibt, z. B. im $^3/_4$ Takt statt 3 Viertel lieber 6 Achtel, dagegen bei sehr schneller Bewegung gern weniger, als vorgezeichnet sind, z. B. im $^{12}/_8$-Takt ($4 \times {}^3/_8$ vergl. §. 83) statt 12 Achtel lieber 4 Dreiachtelnoten.

Die Bewegungen des Taktstockes bei den gebräuchlichsten Taktarten sind ungefähr folgende:

Taktart zu 2 Schlägen. 3 Schläge. 4 Schläge.



6 Schläge (2 theilig.) 9 Schläge. 12 Schläge.



Die Hauptregel ist, dass der erste Schlag nach unten, der letzte nach oben, die anderen möglichst seitwärts gerichtet sind.

Wird die Zahl der Taktschläge vermehrt, so muss die ursprüngliche Figur möglichst eingehalten werden.

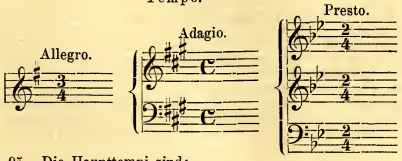
V.

Tempo.

§. 94. Da die Notengattungen nur die relative Dauer der Töne bezeichnen, (§. 10, 82) ist durch die Taktvorzeichnung über den Grad der Schnelligkeit oder Langsamkeit eines Tonstückes nichts bestimmt. Die Feststellung desselben bedarf vielmehr noch einer besonderen Vorzeichnung.

Der Grad der Schnelligkeit oder Langsamkeit der Bewegung in einem Tonstücke heisst Tempo, Zeitmaass. Das Tempo wird durch ein Wort bezeichnet, welches in der Regel der italienischen Sprache angehört. Die jetzigen deutschen Komponisten bedienen sich jedoch vielfach deutscher Angaben.

Die gesammte Vorzeichnung eines Musikstückes besteht demnach aus vier Theilen, nämlich: Schlüssel,
Tonart,
Taktart,
Tempo.



§. 95. Die Haupttempi sind:

Presto.	**Allegro.**	**Andante.**	**Adagio.**
Eilig.	Schnell.	Mässig langsam.	Langsam.

Noch schnellere Tempi als Presto sind:

Prestissimo. (§. 74). **Prestissimo possibile.** möglichst eilig.

Dem Adagio theils entsprechende, theils noch langsamere Tempi sind:

Lento. Langsam. **Larghetto.** Etwas breit. **Largo.** Breit. **Lentissimo.** (§. 74). **Adagissimo.** (§. 74).

Zwischengrade zwischen Presto und Allegro sind:

Quasi Presto. Presto non troppo. Allegro assai. Allegro molto. (§. 74).

Zwischen Allegro und Andante:

Allegro moderato. Mässig schnell. **Allegretto.** Ebenso, aber etwas langsamer als Allegro moderato. **Andantino.** Ebenso, aber langsamer als Allegretto. **Andante con moto.** Mässig langsam mit Bewegung.

Zwischen Andante und Adagio:

Adagietto. (§. 74). **Andante sostenuto.** Mässig langsam aber gehalten. **Adagio non troppo.** (§. 74).

Tempo giuso, heisst „in angemessenem Tempo“ und bezieht sich auf die Form oder den Charakter eines Tonstückes.

Zuweilen sind dem Tempo Bezeichnungen des Ausdrucks beigefügt, (wie z. B. **Adagio dolente,** langsam mit schmerzlichem Ausdruck), von denen im folgenden Abschnitt gehandelt wird.

§. 96. Angaben wie: **Metr. Mälz.** ♩ = 124 u. dergl., welche häufig der Tempobezeichnung beigegeben sind, beziehen sich auf den Metronom, ein von Mälzel konstruirtes Instrument, welches den Takt hörbar angiebt und dadurch das Tempo absolut feststellt Man stellt das Instrument nach der angegebenen Zahl, und rechnet jeden Schlag desselben auf eine Note der angegebenen Gattung.

VI.

Vortrag.

§. 97. Der Vortrag von Musikstücken wird durch gewisse Zeichen und Wörter geregelt, die unter dem Namen Vortragszeichen zusammenbegriffen werden. Die Vortragszeichen beziehen sich auf

a) den Grad der Schallkraft,
b) die Modifikation des Taktes und Tempos,
c) die Spielmanier,
d) den Ausdruck im Allgemeinen.

a) Schallkraft.

§. 98. **p (piano)** leise, **pp (pianissimo)** sehr leise, **ppp** so leise wie möglich.

f (forte) stark, **ff (fortissimo)** sehr stark, **fff** so stark wie möglich, **pf (più forte** [§. 74]), **mf (mezzo forte)** halb stark, **sf, sfz, fz (sforzando)** (bei einem einzelnen Ton oder Zusammenklang) durch stärkere Betonung hervorzuheben, **sff,** sehr stark hervorzuhebea, **sfp** stark anzugeben und sofort leise werden zu lassen, **marcato** (bei einzelnen Noten ∧ oder < oder >) hervorzuheben u. A.

crescendo, (sprich **creschendo) cresc., cr.,** <, stärker werden, **decrescendo, decresc., decr.,** >, schwächer werden, **diminuendo, dim.,** schwächer werden, **rinforzando,** erstarkend, Kraft gewinnend, hat dieselbe Bedeutung für ganze Stellen, die **sfz** für einzelne Töne hat, u. a.

b) Modification des Taktes und Tempo's.

§. 99. **Recitativo,** nach Art des Erzählens, ausser Takt und Tempo zu geben, gleichsam declamirend, **ad libitum, a piacere,** in beliebigem

Zeitmaass vorzutragen, **a capriccio**, nach Laune, **tempo rubato**, in beliebig wechselndem Zeitmaass.

Accelerando, schneller werdend, **stretto**, immer eiliger werdend, (**Stretta** ein Satz, dessen Tempo immer beschleunigt wird) **ritardando**, **rallentando**, langsamer werdend, u. a.

Soll die Geltung solcher Vortragszeichen wieder aufgehoben werden, und das vorgezeichnete Tempo wieder eintreten, so setzt man: **a tempo, in tempo**, im (vorgeschriebenen) Zeitmaass.

c) Spielmanier.

§. 100. Den Hauptgegensatz der Spielmanier, der bei allen musikalischen Organen zur Anwendung kommt, bilden das „staccato" und „legato".

Staccato, abgestossen, heisst die Vortragsweise, welche die Töne so kurz angiebt, dass sie durch ganz kleine Pausen von unbestimmter Länge getrennt werden. Die Grade des staccato vom geringsten bis zum stärksten werden bezeichnet durch:

über · · · · unter den Noten.

· · · · über oder unter den Noten.

über ı ı ı ı unter den Noten.

Legato (gebunden) heisst die Vortragsweise, welche auch die geringste Pause zwischen zwei auf einander folgenden Noten vermeidet. Das Zeichen des legato ist ein Bogen ⌢ ⌣ über oder ⌣ unter den verbundenen Noten.

Von den durch einen Bogen verbundenen Noten ist die erste in der Regel ein wenig hervorzuheben, die letzte ein wenig abzusetzen. Dies geschieht besonders bei Gruppen von wenigen Noten geringen Werthes.

Andere Vortragsweisen gehören der besonderen Technik der Instrumente an.

d) Ausdruck.

§. 101. Um den Vortragenden das Erkennen der beabsichtigten Wirkung zu erleichtern, geben die Komponisten ganzen Stücken oder einzelnen Stellen wörtliche Bezeichnungen, welche sich auf den Ausdruck beziehen. (Vergl. §. 95.) Z. B.

dolce, sanft, **dolcissimo**, sehr sanft, **vivace**, lebhaft, **con fuoco**, feurig, **con furia, furioso**, wild, **energico**, energisch, **amabile, con amabilità**, liebenswürdig, **gracioso**, anmuthig, **appassionato**, leidenschaftlich, **maestoso**, majestätisch — und viele andere.

Anmerkung. Die Ergänzung dieses Abschnittes bleibt der praktischen Unterweisung und dem Gebrauche musikalischer oder italienischer Wörterbücher überlassen.

VII.

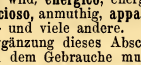
Lehre von den Intervallen.

Die acht Hauptintervalle.

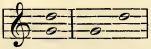
§. 102. Zwei Töne, in Bezug auf ihre Entfernung betrachtet, bilden ein Intervall.

Es ist dabei gleichgültig, ob die Töne gleichzeitig erklingen, wie

oder einander folgen, wie



Bei der Feststellung des Entfernungsverhältnisses zweier Töne wird die Folge der Stammtöne zu Grunde gelegt. Der eine Ton wird als erster betrachtet, und von ihm durch die Stammtöne bis zum anderen gezählt. Vorzeichen werden nicht berücksichtigt. Ist z. B.



gegeben, so zählt man entweder vom tieferen bis zum höheren, oder vom höheren bis zum tieferen Ton. Im ersteren Falle ist **g** der erste, **a** der zweite, **h** der dritte, **c** der vierte, **d** also der fünfte Ton. Im zweiten Falle wäre **d** 1, **c** 2, **h** 3, **a** 4, also **g** 5. Die gefundene Stufenzahl gibt dem Intervall den Namen. Das Intervall unseres Beispiels heisst nach der gefundenen fünften Stufe: Quinte.

Das Intervall

von zwei Tönen derselben Stammstufe heisst

Prime

von zwei nebeneinanderliegenden Stammstufen heisst

Secunde

der ersten und dritten Stufe heisst

Terz

der ersten und vierten Stufe heisst

Quarte

der ersten und fünften Stufe heisst

Quinte

der ersten und sechsten Stufe heisst

Sexte

der ersten und siebenten Stufe heisst

Septime

der ersten und achten Stufe heisst

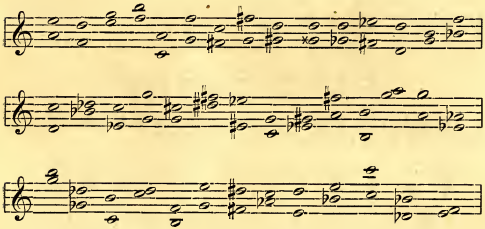
Octave

Die vorstehenden Namen der Intervalle sind der lateinischen Sprache entlehnt.*)

*) Dieselben Namen sind schon bei der Benennung der Tonleiterstufen (§. 48) aufgetreten. Hier werden sie auf jede Stammtonfolge ausgedehnt.

Aufgabe (26). Folgende Intervalle sind hiernach zu benennen:

(NB. in diesem und allen folgenden Uebungsbeispielen ohne Taktstriche gelten die Versetzungszeichen nur für diejenigen Noten, vor denen sie stehen.)



§. 103. Zu einem gegebenen Ton eines Intervalles den anderen zu finden.

Der gegebenen Erklärung des Intervalles entsprechend müsste diese Aufgabe, wenn es sich z. B. um eine Quinte handelt, und der Ton **c** gegeben ist, in folgender Art gestellt werden: Wie heisst der Ton, der mit **c** das Intervall einer Quinte bildet? Da aber die Namen der Intervalle ursprünglich Stufen bezeichnen (§. 102), kann man kurzweg fragen: „Wie heisst die Quinte (fünfte Stufe) von **c**?“ Antwort: **g.** (Vergleiche §. 111.)

Da nach §. 102 Intervalle sowohl aufwärts als abwärts gebildet werden können, so ist eine darauf bezügliche Bestimmung in die Frage aufzunehmen, z. B. Wie heisst die Quinte abwärts von **c**? Antwort: **f.** Wo diese Bestimmung fehlt, ist immer „aufwärts“ gemeint. Statt auf- und abwärts findet man auch „Ober“ und „Unter,“ mit dem Intervallnamen verbunden, z. B. Oberquinte, Unterquarte.

Die Lösung der Aufgabe geschieht auf folgende Art:

Der gegebene Ton wird als Vertreter seiner Stammstufe aufgefasst, d. h. seine etwaige Vorzeichnung bleibt unberücksichtigt. Man zählt von dieser Stammstufe bis zu der, dem verlangten Intervall entsprechenden anderen, auf- oder abwärts, je nachdem es die Frage verlangt. Die gefundene Stufe, sowie jede ihrer möglichen Erhöhungen oder Erniedrigungen, ist dann der verlangte Ton.

Beispiele. Wie heisst die Sexte (aufwärts) von **es**? **Es** vertritt den Stammton **e**. Von diesem als erstem zählt man bis zur sechsten Stufe aufwärts: **e f g a h c,**
1 2 3 4 5 6
und erhält **c**. Aber auch **cis, ces, doppelcis, doppelces** sind die verlangte Sexte, weil Erhöhungen und Erniedrigungen auf diese allgemeinen Bezeichnungen der Intervalle keinen Einfluss haben.

Wie heisst die Terz abwärts von **a**? — **a g f.** Antwort: **f** oder **fis, fes, doppelfis, doppelfes.** 1 2 3

Aufgabe (27). Aehnliche Fragen sind vorzulegen und zu beantworten bis zu völliger Geläufigkeit.

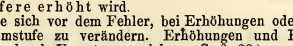
Vergrösserung und Verkleinerung der Intervalle.

§. 104. Ein Intervall wird grösser, wenn der höhere Ton erhöht oder der tiefere erniedrigt wird.

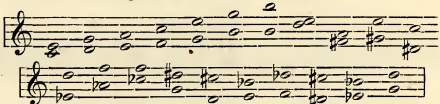
Ein Intervall wird kleiner, wenn der höhere Ton erniedrigt oder der tiefere erhöht wird.

(Man hüte sich vor dem Fehler, bei Erhöhungen oder Erniedrigungen die Stammstufe zu verändern. Erhöhungen und Erniedrigungen geschehen nur durch Versetzungszeichen. S. §. 33.)

Beispiel. Eine Quarte, ihre Vergrösserungen und Verkleinerungen um einen halben Ton.

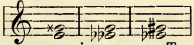


Aufgabe (28). Folgende Intervalle sind auf beide Arten um einen halben Ton 1) zu vergrössern: 2) zu verkleinern.



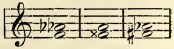
Soll man ein Intervall um einen ganzen Ton vergrössern, so kann man ausser der Erhöhung des höheren oder Erniedrigung des tieferen Tones um einen ganzen Ton, auch das Verfahren anwenden, den höheren Ton um einen halben Ton zu erhöhen und gleichzeitig den tieferen um einen halben Ton zu erniedrigen. Z. B.

um einen ganzen Ton vergrössert:

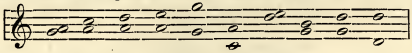


Bei Verkleinerung um einen ganzen Ton tritt das entgegengesetzte Verfahren ein.

um einen ganzen Ton verkleinert:

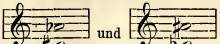


Aufgabe (29). Folgende Intervalle sind auf 3 Arten um einen ganzen Ton 1) zu vergrössern, 2) zu verkleinern.



Nähere Bestimmung der Intervalle.

§. 105. Dadurch dass die unter §. 102 gegebenen Namen der Intervalle sich nur auf das Verhältniss der Stammstufen beziehen, Versetzungszeichen aber ganz unberücksichtigt lassen, geschieht es, dass Intervalle von sehr verschiedener Grösse gleich benannt werden. So sind z. B.



und

beide Sexten, wiewohl sie an Grösse um 2 ganze Töne verschieden sind.

Um solche Grössenunterschiede gleichbenannter Intervalle sprachlich auszudrücken, bedient man sich der Beiwörter: gross, rein, klein, vermindert, übermässig.

Sie werden dem Namen des Intervalles vorgesetzt, z. B. reine Quinte, verminderte Septime. Ihre Anwendung wird durch folgende Regeln bestimmt:

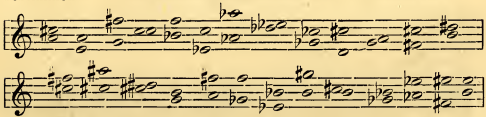
§. 106. I. Ein Intervall heisst **gross** oder **rein**, wenn der höhere Ton in der Durtonleiter des tieferen vorkommt.

Und zwar heissen in diesem Falle gross: die Secunde, Terz, Sexte, Septime. (Anfänger merken sich diese Intervalle leicht daran, dass ihre Namen mit den im ABC aufeinanderfolgenden Buchstaben S und T anfangen).

Rein heissen in diesem Falle die Prime, Quarte, Quinte, Octave. (Die mit O, P, Q anfangen).

Anmerkung. Auf die reine Prime findet diese Regel nur eine uneigentliche Anwendung, da keiner ihrer beiden Töne wirklich höher oder tiefer ist.

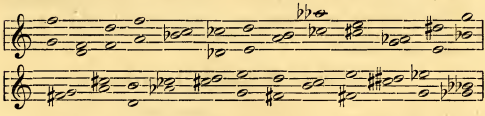
Aufgabe (30). Folgende (theils reine, theils grosse) Intervalle zu bestimmen:



§. 107. II. Ein Intervall heisst **klein**, wenn es einen halben Ton kleiner ist, als **gross.**

(Es heissen also nur Secunden, Terzen, Sexten, Septimen klein, weil nur diese gross hiessen.) Bei der Bestimmung gegebener Intervalle erkennt man das kleine Intervall daran, das der höhere Ton um einen halben Ton zu tief ist, um ein grosses Intervall zu bilden.

Aufgabe (31). Folgende, theils grosse, theils kleine Intervalle zu bestimmen.



§. 108. III. Ein Intervall heisst **vermindert**, wenn es einen halben Ton kleiner ist, als **klein** oder **rein.**

(Die reinen Intervalle werden also schon durch Verkleinerung um einen halben Ton zu verminderten, die grossen erst durch Verkleinerung um einen ganzen Ton, weil zwischen ihnen und den verminderten die Mittelstufe der kleinen liegt, welche zwischen den reinen und verminderten fehlt.)

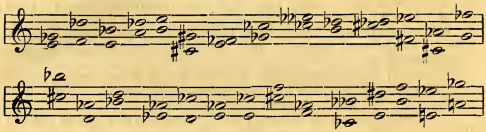
Man erkennt das verminderte Intervall daran, dass

der höhere Ton um einen ganzen Ton zu tief ist, um ein grosses Intervall zu bilden, —

oder um einen halben Ton zu tief ist, um ein reines Intervall zu bilden.

Die reine Prime kann nicht kleiner werden, weil ihre Grösse gleich Null ist. Es gibt daher auch keine verminderte Prime.

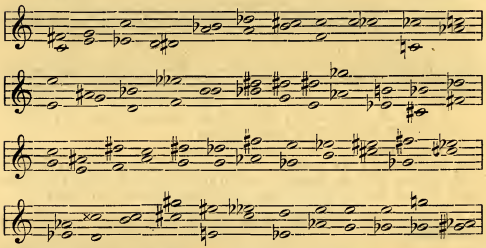
Aufgabe (32). Bestimme folgende Intervalle:



§. 109. IV. Ein Intervall heisst **übermässig**, wenn es einen halben Ton grösser ist, als **gross** oder **rein**.

Man erkennt das übermässige Intervall daran, dass der höhere Ton um einen halben Ton zu hoch ist, um ein grosses oder reines Intervall zu bilden.

Aufgabe (33). Bestimme folgende Intervalle:



Man sieht, dass die grossen und reinen Intervalle nach der Durtonleiter bestimmt werden, die übrigen nach ihrem Verhältniss zu den grossen und reinen.

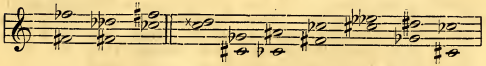
Tabelle der Ableitung der Intervalle.

$^1/_2$ Ton + *)	übermässig
	gross — rein
$^1/_2$ » — *)	klein — vermindert
$^2/_2$ » —	vermindert

§. 110. Für noch grössere Intervalle als übermässige, und noch kleinere als verminderte, braucht man die Ausdrücke doppelt, dreifach u. s. w. vermindert oder übermässig.

*) + heisst hier grösser, — kleiner (nämlich als gross oder rein).

Hier folgt zunächst eine doppeltverminderte Octave, eine doppelt verminderte Sexte und eine doppeltübermässige Quarte. Die anderen Intervalle hat der Schüler selbst zu bestimmen.



Dergleichen Intervalle sind äusserst selten, dreifache wohl musikalisch unmöglich.

Aufgabe (34). Verwandle beliebige grosse und reine Intervalle durch Vergrösserung und Verkleinerung (104) in übermässige, kleine und verminderte.

Bestimme die Intervalle der Aufgabe 26.

§. 111. Zu einem gegebenen Ton eines näher bestimmten Intervalles den anderen zu finden.

Auch hier geht man, wie §. 103, um Schwerfälligkeit des Ausdrucks zu vermeiden, auf die ursprüngliche Stufenbezeichnung der Intervallnamen zurück, und frägt z. B. nicht: „Wie heisst der Ton, der mit **c** das Intervall einer reinen Quinte bildet?“ sondern: „Wie heisst die reine Quinte von **c**?“ Antwort: **g**.*)

Um solche Fragen zu beantworten, hat man zunächst immer die reinen oder grossen Intervalle nach der Durtonleiter zu bilden und sie dann durch Vergrösserung oder Verkleinerung nach Erforderniss der Frage umzugestalten.

Aufgaben.

Allgemeine Darstellung.	Beispiele.
Zu dem gegebenen tieferen Ton eines näher bestimmten Intervalles den höheren zu finden.	Wie heisst die übermässige Sexte von **d**?
Der gegebene Ton ist als solcher unveränderlich. Man geht in der Durtonleiter desselben bis zu der, dem Namen des Intervalles in Frage entsprechenden Stufe. So erhält man das verlangte Intervall als grosses oder reines.	Die sechste Stufe in D-Dur heisst **h**; **h** ist also die grosse Sexte von **d**.
Wenn aber ein grosses oder reines Intervall nicht verlangt ist, so verwandelt man den gefundenen höheren Ton durch Erhöhung oder Erniedrigung so, dass er dem verlangten Intervall entspricht.	Da aber die übermässige Sexte verlangt ist, diese aber einen halben Ton grösser ist, als die grosse, so erhöht man das gefundene **h** um einen halben Ton und erhält als übermässige Sexte von **d**: **his**.

*) Dieser Gebrauch beruht jedoch nur auf Uebertragung, da die Bestimmungen: gross, klein u. s. w. die Definition des §. 102 voraussetzen, und der Bezeichnung von Stufen fremd sind, für welche man sich vielmehr der Bestimmungen: erhöht und erniedrigt bedienen müsste.

Zu dem gegebenen höheren Ton eines näher bestimmten Intervalles den tieferen zu finden.

Der höhere Ton ist als gegebener unveränderlich. Man betrachtet ihn als die, dem Namen des Intervalles in Frage, entsprechende Stufe einer Durtonleiter. Der Grundton dieser Durtonleiter bildet mit dem gegebenen Ton das verlangte Intervall als grosses oder reines.

Ist aber ein grosses oder reines Intervall nicht verlangt, so erhöht man den gefundenen Ton, wenn das Intervall noch zu gross ist, und erniedrigt den gefundenen Ton, wenn das Intervall noch zu klein ist.

Wie heisst die verminderte Quarte abwärts von **b**?

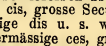
Da nach der Qnarte abwärts gefragt ist, ist **b** zu betrachten als vierte Stufe einer Durtonleiter; **b** ist aber vierte Stufe in F-Dur; deren Grundton **f** also die reine Quarte abwärts von **b**.

Es ist aber die verminderte Quarte verlangt. Diese ist einen halben Ton kleiner als die reine, **f** ist also um einen halben Ton zu tief. Es wird um einen halben Ton erhöht, und **fis** ist die verlangte verminderte Quarte abwärts von **b**.

Aufgabe (35). Zahlreiche ähnliche Fragen zu stellen und zu beantworten. Bei den aufwärts zu bildenden Intervallen muss der gegebene Ton immer einer von den 15 Grundtönen der Durtonleitern sein. Bei den abwärts zu bildenden Intervallen braucht man als gegebene Töne: alle Stammtöne, fis und be.

Aufgabe (36). Zu jedem Grundton einer Durtonleiter sämmtliche reine, grosse, kleine, verminderte, übermässige Intervalle aufwärts, zu allen Stammtönen, fis und be dieselben abwärts bilden. Z. B. zu c, reine Prime c, übermässige cis, grosse Secunde d, kleine des, verminderte doppeldes, übermässige dis u. s. w. Dieselben abwärts. Z. B. c, reine Prime c, übermässige ces, grosse Secunde b u. s. w.

§. 112. Da alle Intervalle von den grossen und reinen abgeleitet werden, diese aber von der Durtonleiter, so entsteht eine besondere Schwierigkeit, wenn der tiefere Ton eines Intervalles nicht Grundton einer Durtonleiter ist. Ist z. B. das Intervall

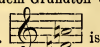


zu bestimmen, so existirt keine Durtonleiter, mit deren Hülfe es geschehen könnte. Allerdings kann man in solchem Falle nach dem Schema 1 1 $^1/_2$ 1 1 1 $^1/_2$ die erforderliche Tonleiter bilden (§. 47), und darauf zur Bestimmung des Intervalles übergehen, aber man zieht diesem weitläufigen Verfahren das folgende vor:

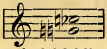
Man erhöht oder erniedrigt den tieferen Ton um soviel, dass er Grundton einer Durtonleiter wird.

Alsdann erhöht oder erniedrigt man den höheren Ton um ebensoviel, wie den tieferen. Das so gewonnene Intervall ist dem zu bestimmenden vollkommen gleichartig, dieses also ebenso zu benennen wie jenes.

Beispiele:

Gegeben: Durch Erniedrigung um einen halben Ton wird **dis** zu **d**, dem Grundton einer Durtonleiter; **ais** um ebensoviel erniedrigt, gibt **a**.  ist reine Quinte, folglich ebenfalls.

Gegeben: Beide Töne um einen ganzen Ton erniedrigt:

 = verminderte Quarte. Folglich das gegebene Intervall gleichfalls.

Gegeben: Beide um einen halben Ton erhöht =

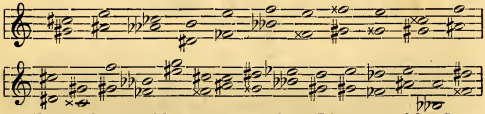
, folglich übermässige Sexte.

Gegeben: Beide um einen halben Ton erhöht =

, folglich übermässige Terz.

Kreuztöne sind in allen solchen Fällen zu erniedrigen, Betöne zu erhöhen, um Grundtöne von Durtonleitern zu werden.

Aufgabe (37). Folgende derartige Intervalle zu bestimmen.



Entsprechend verfährt man auch bei der Bildung solcher Intervalle, wenn der tiefere oder höhere Ton gegeben ist. Ist z. B. nach der grossen Terz von **dis** gefragt, welches nicht Grundton einer Durtonleiter ist, so bildet man sie von **d**, also um einen halben Ton zu tief, und erhöht die gefundene um einen halben Ton. Die grosse Terz von **d** ist **fis**, als von **dis — doppelfis.**

Wie heisst die kleine Terz von **doppelais**? Von **a**, also um einen ganzen Ton zu tief, heisst sie **c**. Von **doppelais** also (einen ganzen Ton höher) **doppelcis.**

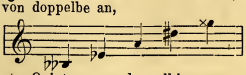
Wie heisst die grosse Sexte von **fes**? Von **f** heisst sie **d**, also von **fes: des.**

Wie heisst die reine Quarte von **doppeles**? Von **es** (einen halben Ton zu hoch) = **as**, von **doppeles = doppelas.**

Wie heisst die kleine Terz abwärts von **ces**? **ces** ist in keiner Durtonleiter Terz, das Verfahren des §. 111 kann also nicht angewendet werden. Man bildet also die kleine Terz von **c**, also einen halben Ton zu hoch, erhält **a**, und erniedrigt dieses um einen halben Ton zu **as.**

Aufgabe (38). Bilde grosse und reine Intervalle:

1) **aufwärts zu dis, ais, doppelcis, fes, doppelbe;**
2) **abwärts zu his, doppelfis, ces, doppelbe.**
3) **Bilde Reihen von Tönen, die alle um ein bestimmtes Intervall von einander entfernt sind (vergl. §. 2) bis die doppelten Versetzungszeichen nicht mehr ausreichen,** z. B. übermässige Quarten von doppelbe an,



verminderte Quinten von doppelhis an u. s. w. Bei kleinen und verminderten Intervallen beginne man mit Doppelkreuz-

tönen, bei grossen und übermässigen mit Doppelbetönen; umgekehrt, wenn man die Reihen abwärts bildet.

Aufgabe (39). Welche Intervalle bildet die Octave einer Durtonleiter mit jeder der anderen (tieferen) Stufen derselben?

Welche Intervalle bildet der Grundton einer Molltonleiter mit jeder anderen Stufe derselben?

Welche Intervalle bildet die Octave einer Molltonleiter mit jeder anderen (tieferen) Stufe derselben?

Welche Intervalle bildet jede Stufe einer Dur- oder Molltonleiter mit jeder anderen Stufe derselben?

Diese Aufgaben sind an vielen Tonleitern so lange zu üben, bis dem Schüler die Intervallverhältnisse der diatonischen Tonleiter ganz geläufig sind.

NB. Von den Intervallen gilt, wie von den Tonleitern, dass man ihrer nur durch Singen vollkommen Herr wird. Man singt einen Ton, bestimmt ein von diesem aus zu treffendes Intervall auf- oder abwärts und gibt dasselbe unter Benennung des Tones an. Z. B. Singe

a

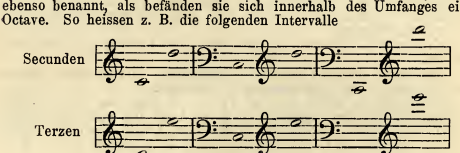
Wie klingt die reine Quarte aufwärts? Singe:

d

Man wählt zu solchen Uebungen zunächst die grossen und reinen Intervalle, erst wenn man dieser sicher ist, die kleinen, dann die verminderten, endlich die übermässigen. Aus dieser Uebung ergibt sich von selbst die andere, gehörte Intervalle zu erkennen. Aus beiden erwächst die Fähigkeit, nur gelesene Intervalle, ohne sie zu singen oder zu hören, innerlich vorzustellen.

Die grösseren Intervalle.

§. 113. Die Intervalle, welche grösser sind als die Octave, werden ebenso benannt, als befänden sie sich innerhalb des Umfanges einer Octave. So heissen z. B. die folgenden Intervalle



Nur „Prime" ist ausschliessliche Bezeichnung für zwei Töne desselben Stammtones an derselben Stelle des Tonsystemes.

Wenn es darauf ankommt, bei solchen weiten Intervallen die Lage genau zu bezeichnen, so bedient man sich der Ausdrücke: „der zweiten Octave, der dritten Octave," u. s. w., wenn man es nicht vorzieht, nach §. 7 die Octave jedes von beiden Tönen genau anzugeben. So haben wir oben Secunden der zweiten, dritten und fünften Octave. Doch kann man noch genauer sagen: Secunden der eingestrichenen und zweigestrichenen, der kleinen und zweigestrichenen, der grossen und dreigestrichenen Octave. Es gibt indessen auch Fälle, welche Veranlassung geben, einige dieser weiteren Intervalle besonders zu benennen. Desshalb nennt man auch die Secunde der zweiten Octave nach ihren neun Stammstufen:

None

die Terz der zweiten Octave Decime

die Quarte Undecime

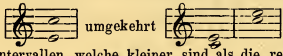
die Quinte Duodecime

die Sexte Terzdecime

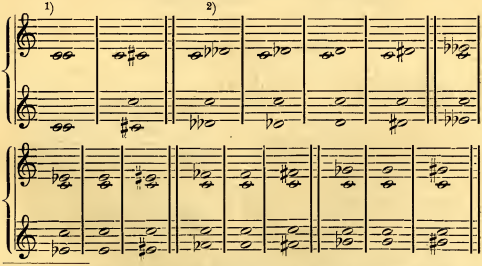
Diese Intervalle werden in Bezug auf nähere Bestimmung ganz ebenso behandelt wie die entsprechenden innerhalb einer Octave. Ihre Namen werden sogar, wie die der Intervalle innerhalb der Octave, auch auf noch weitere Intervalle übertragen. Man nennt z. B. ebenso None, nämlich von , wie Secunde, nämlich von *)

Umkehrung der Intervalle.

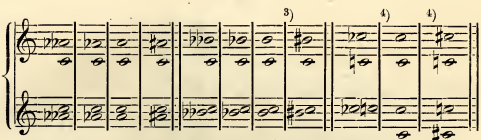
§. 114. Ein Intervall umkehren heisst, die Töne so versetzen, dass der höhere zum tieferen und der tiefere zum höheren wird, z. B.



Bei den Intervallen, welche kleiner sind als die reine Octave, genügt dazu die Versetzung des einen Tones um eine Octave.



*) Der wesentliche Unterschied zwischen None und Secunde gehört in die Kompositionslehre, der zwischen Terzdecime und Sexte in die Geschichte der musikalischen Theorie.



1) Da die beiden Töne der reinen Prime sich weder nach der Tonhöhe, noch nach der Stammstufe unterscheiden, so kann dieses Intervall nicht umgekehrt werden.

2) Die beiden Töne der verminderten Secunde sind der Tonhöhe nach nicht verschieden, und können insofern nicht umgekehrt werden. Doch betrachtet man in diesem Fall den der höheren Stammstufe angehörigen Ton als den höheren, wie er ja auch in der Schrift erscheint, und kehrt das Intervall um, wie oben geschehen.

3) Da die übermässige Septime die Grösse einer reinen Octave hat, bedürfte man zu ihrer Umkehrung eigentlich der Versetzung des einen Tones um zwei Octaven. Da sie jedoch an Stufenzahl, und daher auch in der Schrift, der Octave nachsteht, so genügt die Versetzung um eine Octave.

4) Die reine und übermässige Octave bedürfen zur Umkehrung eigentlich der Versetzung eines von beiden Tönen um zwei Octaven. Anstatt aber einen Ton um zwei Octaven zu versetzen, kann man den höheren um eine Octave abwärts, den tieferen um eine Octave aufwärts versetzen. Dies ist oben geschehen.

Zwei Intervalle, die Umkehrungen von einander sind, heissen Umkehrungsintervalle.*)

Vergleiche die folgenden Sätze mit den obigen Beispielen.

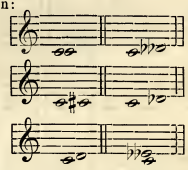
Umkehrungsintervalle sind:
Primen und Octaven (mit den Beschränkungen ad 1, 3, 4)
Secunden „ Septimen,
Terzen „ Sexten,
Quarten „ Quinten.

Durch Umkehrung werden:
grosse Intervalle kein,
kleine „ gross,
verminderte „ übermässig,
übermässige „ vermindert,
reine bleiben rein.

Messung der Intervalle.

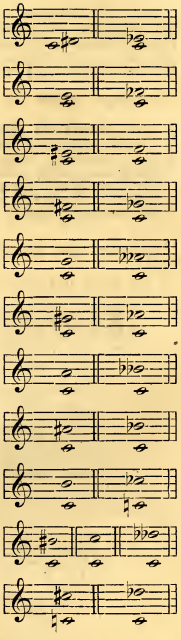
§. 115. Zusammenstellung der Intervalle nach ihrer absoluten Grösse in halben Tönen:

0 halber Ton:	reine	Prime
	verminderte	Secunde
1 „ „	übermässige	Prime
	kleine	Secunde
2 halbe Töne	grosse	Secunde
	verminderte	Terz



*) Die hier abgehandelte Umkehrung der Intervalle unterscheidet sich also in Bezug auf die reine Prime und reine Octave von der Umkehrung im doppelten Contrapunkt der Octave dadurch, dass bei dieser reine Primen und Octaven Umkehrungsintervalle werden können. (Vergl. jede beliebige Lehre vom Contrapunkt.)

3	halbe	Töne	übermässige	Secunde
			kleine	Terz
4	„	„	grosse	Terz
			verminderte	Quarte
5	„	„	übermässige	Terz
			reine	Quarte
6	„	„	übermässige	Quarte
			verminderte	Quinte
7	„	„	reine	Quinte
			verminderte	Sexte
8	„	„	übermässige	Quinte
			kleine	Sexte
9	„	„	grosse	Sexte
			verminderte	Septime
10	„	„	übermässige	Sexte
			kleine	Septime
11	„	„	grosse	Septime
			verminderte	Octave
12	„	„	übermässige	Septime
			reine	Octave
			verminderte	None
13	„	„	übermässige	Octave
			kleine	None
				u. s. w.



Es geht aus dieser Tabelle hervor, dass man durch die Angabe der Grösse in halben Tönen ein Intervall nicht genau bestimmen kann.

Ein Intervall von 6 halben Tönen z. B. kann sowohl übermässige Quarte, als verminderte Quinte sein, doppelt übermässige und doppeltverminderte Intervalle gar nicht in Betracht zu ziehen. Der Grund der Unbestimmtheit solcher Angaben liegt in der Abhängigkeit der Intervallbenennung von der Stammstufenfolge (§ 102), welche bei diesen Angaben nicht berücksichtigt wird. Es muss daher mit der Angabe der Grösse die Angabe der Stufenzahl eines Intervalles verbunden werden, wenn es auf genaue Bestimmung ankommt. Dieses kann geschehen:

entweder dadurch, dass man beide Angaben nebeneinander stellt, z. B. ein Intervall einer Stufe von 0 halben Tönen kann nur die reine Prime sein, ein Intervall zweier Stufen von 0 halben Tönen kann nur die verminderte Secunde sein;

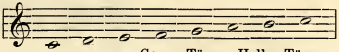
oder dadurch, dass man die Stufenanzahl in die Grössenangabe einschliesst, indem man jede Maasseinheit als Entfernungsverhältniss zweier nebeneinanderliegender Stufen auffasst. Z. B. kann ein Intervall von 3 ganzen Tönen, wenn ich jeden dieser ganzen Töne als Entfernungsverhältniss zweier Stufen auffasse, nur das Intervall der

1 2 3
übermässigen Quarte sein, wie c—d, d—e, e—fis. Hierzu bedarf

man der Maasse des ganzen, halben und, für wenige Fälle, des Dreihalbe—Tones, von denen also jedes allemal das Intervall einer Secunde ausmacht. (Nach §. 31 kann man von den, hier zur Anwendung kommenden halben und ganzen Tönen sagen, sie müssen immer gross sein.) Daher ist diese Art der Angabe auf die Primen und die Intervalle, welche kleiner sind als ein halber Ton, nicht anwendbar, sondern durch die erste zu ersetzen.

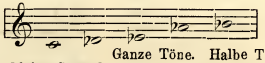
Die Grössen der Intervalle sind hiernach folgendermaassen zu bestimmen:

1) der reinen und grossen:



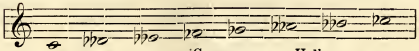
		Ganze Töne.	Halbe Töne.
reine	Prime	= —	0 (1 Stufe)
grosse	Secunde	= 1	—
„	Terz	= 2	—
reine	Quarte	= 2	1
„	Quinte	= 3	1
grosse	Sexte	= 4	1
„	Septime	= 5	1
reine	Octave	= 5	2

2) der kleinen:



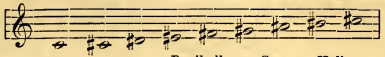
		Ganze Töne.	Halbe Töne.
kleine	Secunde	= —	1
„	Terz	= 1	1
„	Sexte	= 3	2
„	Septime	= 4	2

3) der verminderten:



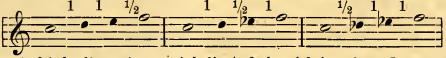
		Ganze.	Halbe.
verminderte	Secunde	= —	0 (2 Stufen)
„	Terz	= —	2
„	Quarte	= 1	2
„	Quinte	= 2	2
„	Sexte	= 2	3
„	Septime	= 3	3
„	Octave	= 4	3

4) der übermässigen:

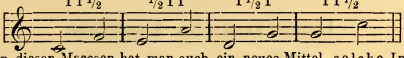


		Dreihalbe.	Ganze.	Halbe.
übermässige	Prime	—	—	1 (1 Stufe)
„	Secunde	1	—	—
„	Terz	1	1	—
„	Quarte	—	3	—
„	Quinte	—	4	—
„	Sexte	—	5	—
„	Septime	—	6	—
„	Octave	—	6	1

Ueberträgt man ein nur in Maassen gegebenes Intervall in Töne, so ist die Aufeinanderfolge der verschiedenen Maasse beliebig. Z. B. Reine Quarte = 2 Ganze, 1 Halber. Verschiedene Uebertragung:



Auf jede dieser Arten wird die Aufgabe richtig gelöst. In unserem Beispiele gehört die erste Quarte der Tonart C-dur (Grundton und Quarte), oder F-dur (Quinte und Octave), oder A-moll (Terz und Sexte) an, die zweite der Tonart B-dur (Secunde und Quinte), Es-dur (Sexte und None), C-moll (Grundton und Quarte), die dritte der Tonart As-dur (Terz und Sexte), oder Des-dur (Septime und Terz [der 2. Octave]). Es tritt hier ein Unterschied zwischen gleichnamigen Intervallen auf verschiedenen Stufen der diatonischen Tonleiter hervor, dessen innere Bedeutung besonders beim Singen derselben empfunden wird, z. B. bei den folgenden vier Quarten in C-dur:



An diesen Maassen hat man auch ein neues Mittel, solche Intervalle zu bilden, die nach den gebräuchlichen Durtonleitern nicht gebildet werden können.

Aufgabe (40). Bilde nach diesen Massverhältnissen alle Arten von Intervallen, auf- und abwärts, mit allen möglichen Lagen der verschiedenen Maasse, vorzugsweise zu solchen Tönen, die nicht Grundtöne von Durtonleitern sind.

§. 116. Intervalle der Tonart heissen die Stufen der Tonleiter in Bezug auf ihre inneren musikalischen (tonartlichen) Verhältnisse (§. 50.)

Versuche, die Intervall-Lehre umzugestalten.

§. 117. Obwohl die Intervall-Lehre in der hier gegebenen Darstellung, die dem Sprachgebrauch der Musiker entspricht und durch die Jahrhunderte der Entwickelung unseres Tonsystems bewährt ist, *) hinreichend einfach und consequent erscheint, um leicht aufgefasst zu werden, sind doch neuerdings zwei Versuche gemacht worden, um ihr noch grössere Einfachheit und Consequenz zu geben. Beide sind, zum Schaden der Einheit des musikalischen Sprachgebrauchs, und ohne irgend welche methodischen Vortheile zu gewähren, in Werke neuerer

*) Die logische und historische Begründung derselben überschreitet die Grenzen der Elementarlehre. Es sei hier nur erwähnt, dass die durch die Bezeichnung „rein" ausgezeichneten Intervalle diejenigen sind, auf denen die Stimmung der Instrumente beruht.

Schriftsteller und Lehrer übergegangen, und sollen, um das Verständniss dieser zu erleichtern, hier aufgenommen werden.

Der eine Versuch (A. B. Marx) vereinfacht die Terminologie dadurch, dass er auch die hier rein genannten Intervalle gross nennt, ihre Verkleinerung um einen halben Ton klein, ihre Verkleinerung um einen ganzen Ton vermindert, wodurch die Tabelle des §. 109 sich für alle Intervalle so gestaltet:

$^1/_2$ Ton +	übermässig
	gross
$^1/_2$ Ton —	klein
$^2/_2$ Ton —	vermindert.

Danach werden also unsere reinen Primen, Quarten, Quinten und Octaven gross genannt; statt verminderter Quarte, Quinte, Octave heisst es kleine Quarte u. s. w. Vermindert würden diese Intervalle erst da genannt werden, wo wir sie doppelt vermindert nennen.

Der andere Versuch (S. W. Dehn) geht von der Ansicht aus, dass in der verschiedenen Bedeutung der Bezeichnung: vermindert, gegenüber den Bezeichnungen: gross und rein, eine anstössige Inconsequenz liege, die Unterscheidung zwischen reinen und grossen Intervallen aber festgehalten werden müsse, und führt daher für die Verkleinerung der reinen Intervalle um einen halben Ton die neue Bezeichnung: falsch ein, während vermindert für die Verkleinerung auch der reinen Intervalle um einen ganzen Ton gilt.

	übermässig	
$^1/_2$ Ton +	gross	rein
$^1/_2$ Ton —	klein	falsch
$^2/_2$ Ton —	vermindert	vermindert.

Hiernach heissen also unsere verminderten Quarten, Quinten, Octaven: falsche, unsere doppeltverminderten: verminderte.

VIII.

Lehre von den Accorden.

Allgemeine Accordlehre.

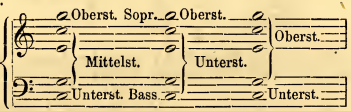
§. 118. Accord heisst, im weitesten Sinne, jeder aus mehr als zwei Tönen bestehende Zusammenklang; im engeren Sinne, jeder derartige Zusammenklang, wenn er sich auf einen terzenweisen Aufbau von 3 bis 5 Tönen zurückführen lässt. z. B. lässt sich durch Versetzung der Töne, auf den terzenweisen Aufbau von 3 Tönen zurückführen, ist also ein Accord im engeren Sinne. Von diesen wird hier zunächst gehandelt.*)

§. 119. Alle Accorde werden vom tiefsten zum höchsten Ton gelesen. z. B. wird gelesen: d f g h, nicht: h g f d.

§. 120. Die Accorde werden, nach der Zahl ihrer Töne, in ebensoviel Stimmen getheilt, und diese vom höchsten Ton zum tiefsten gezählt als: erste Stimme, zweite Stimme u. s. w.

*) Die Anwendung der Accorde in der musikalischen Komposition ist nicht Gegenstand der Elementarlehre, sondern der praktischen Harmonielehre. Vergl. des Verf. „Prakt. Harmonielehre in 54 Aufgaben. Berlin, Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung."

Die höchste Stimme wird auch Oberstimme oder Sopran genannt, die tiefste auch Unterstimme oder Bass. Die zwischen diesen beiden liegenden Stimmen heissen Mittelstimmen. Im Verhältniss zur Oberstimme werden auch alle anderen Stimmen Unterstimmen genannt, im Verhältniss zum Bass alle anderen Oberstimmen.



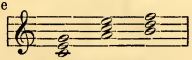
Die tiefste und die höchste Stimme heissen auch äussere oder Aussen-Stimmen.

(Im Verein der vier wesentlich verschiedenen menschlichen Singstimmen heisst die erste Sopran oder Discant, die zweite Alt, die dritte Tenor, die vierte Bass. Die beiden ersten werden von Frauen oder Kindern ausgeführt, die beiden letzten von Männern. Mezzosopran ist eine weibliche oder Kinderstimme, welche tiefer als der Sopran und höher als der Alt liegt, Bariton eine männliche Stimme, die tiefer als der Tenor und höher als der Bass liegt.)

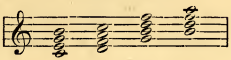
§. 121. Jeder Accord, der aus einem terzenweisen Aufbau von Tönen besteht, heisst Grundaccord.

Es giebt drei Arten von Grundaccorden:

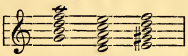
1) Dreiklänge



2) Vierklänge oder Septimenaccorde



3) Fünfklänge oder Nonenaccorde.



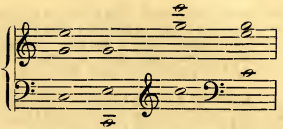
Die letzterwähnten Namen der unter 2 und 3 angeführten Accorde beziehen sich auf die Intervalle der äusseren Stimmen derselben.

§. 122. Ohne einem Accorde die Eigenschaft eines Grundaccordes zu nehmen, kann man die Oberstimmen desselben derart versetzen, dass die Intervallverhältnisse der Stimmen untereinander verändert werden. So kann man z. B. den Accord

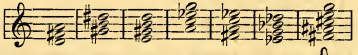
durch Versetzung in folgender Art umgestalten:

ohne dass der Accord seine Eigenschaft als Grundaccord verliert.

Der tiefste Ton dagegen muss unverändert bleiben, wiewohl er in andere Octaven versetzt werden kann, unter der Bedingung, dass er dadurch nicht aufhört, tiefster Ton zu sein. Hier folgen einige Versetzungen unseres Accordes.

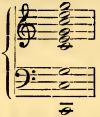


Aufgabe (41). Die Stimmen der folgenden Accorde so zu versetzen, dass die Accorde Grundaccorde bleiben:

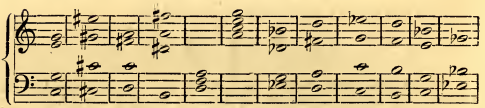


Diese Aufgabe ist schriftlich auf 2 Systemen mit 𝄞 und 𝄢 zu lösen, sowie aus dem Kopfe am Klavier.

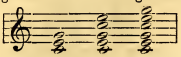
§. 123. Ohne Einfluss auf die Benennung eines Accordes kann man dessen Stimmenzahl dadurch vermehren, dass man Töne desselben in höherer oder tieferer Octave wiederholt. Der tiefste Ton muss natürlich auch hier immer derselbe bleiben, wenn auch in anderer Octave. Solche Wiederholungen heissen Verdoppelungen. Hier ist das Beispiel eines neunstimmigen Dreiklanges:



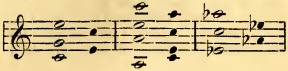
Aufgabe (42). Folgende Accorde achtstimmig zu machen:



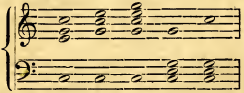
§. 124. Wenn zwei Stimmen eines Accordes einander so nahe liegen, dass kein zu dem Accord gehöriger Ton zwischen ihnen eingeschoben werden kann, so liegen sie in enger Lage oder eng. So alle einander nächstliegenden Stimmen folgender Accorde.



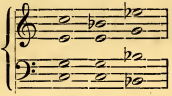
Können dagegen noch ein oder mehrere Töne des Accordes zwischen ihnen eingeschoben werden, so liegen sie in weiter Lage oder weit. So alle Stimmen folgender Accorde.



Ein Accord, dessen Mittelstimmen so nahe wie möglich an der Oberstimme oder am Basse liegen, heisst ein Accord in enger Harmonie.

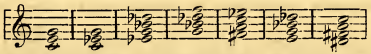


Ein Accord, in dem zwischen je zwei Stimmen noch ein oder mehrere, ihm angehörige Töne eingeschoben werden könnten, heisst ein Accord in weiter Harmonie.

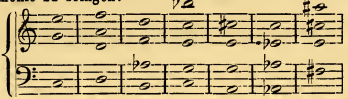


Bei den meisten vorkommenden Accorden findet sich weder rein enge, noch rein weite Harmonie, sondern liegen einige Stimmen eng, andere weit. Diese Erscheinung wird zuweilen gemischte Harmonie genannt.

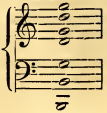
Aufgabe (43). Folgende Accorde sind schriftlich in weite Harmonie zu bringen, und zwar vierstimmig, mit Anwendung von zwei Systemen:



Folgende Accorde sind, mit Beibehaltung ihrer Stimmenzahl, in enge Harmonie zu bringen:



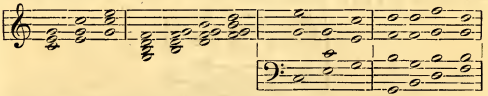
§. 125. Wenn man die Töne eines Grundaccordes so versetzt, dass ein, den Oberstimmen angehöriger Ton zum Bass wird, der ursprüngliche Bass dagegen in eine Oberstimme tritt, so erhält man eine Umkehrung des Grundaccordes. So ist z. B. in g Bass. Mache ich nun das, einer Oberstimme (der zweiten) angehörige h zum Bass, und lasse dagegen den ursprünglichen Bass, g, in eine Oberstimme treten, z. B. so erhalte ich eine Umkehrung des Grundaccordes ghd, nämlich: hdg, in weiter Harmonie: mit Verdoppelungen:



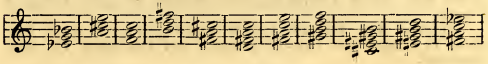
Es ist klar, dass jeder Grundaccord soviel Umkehrungen zulässt, als er (natürlich in enger Lage und ohne Verdoppelungen, wie in §. 121) Oberstimmen hat, da jede Oberstimme einmal Bass werden kann.

Die Umkehrungen heissen „erste, zweite, dritte u. s. w.“ Ihre Reihenfolge wird nach der Reihenfolge der Töne des Grundaccordes (§. 119) bestimmt. Die ursprüngliche Terz, in den Bass versetzt, gibt demnach immer die erste Umkehrung, die ursprüngliche Quinte die zweite, die Septime die dritte, die None die vierte.

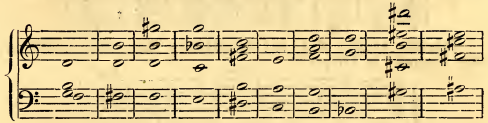
Hier folgt ein Dreiklang und ein Septimenaccord mit ihren Umkehrungen in enger und weiter Harmonie. Von den Umkehrungen des Nonenaccordes wird später die Rede sein.



Aufgabe (44). Zu folgenden Grundaccorden die Umkehrungen zu bilden, schriftlich und am Klavier, in enger und weiter Harmonie:



Zu folgenden Umkehrungen die Grundaccorde zu bilden, ebenso:

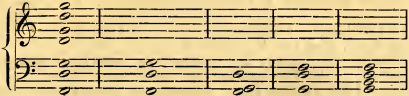


§. 126. Der tiefste Ton eines Grundaccordes heisst dessen Grundton. Er behält auch in den Umkehrungen, wo er den Oberstimmen angehört, diesen Namen. Doch wird zuweilen die Bezeichnung Grundton gleichbedeutend mit: tiefster Ton gebraucht, z. B. spricht man vom Grundton des Sextaccordes (§. 130), und meint damit die Terz des Grunddreiklanges. Im Gegensatz dazu pflegt man den Grundton des Grundaccordes als eigentlichen oder ursprünglichen zu bezeichnen.

§. 127. Es finden sich Zusammenklänge, denen, um einem der oben dargestellten Accorde zu entsprechen, ein oder zwei Töne fehlen. Solche Zusammenklänge werden als unvollständige Accorde aufgefasst, und die fehlenden Töne zum Zweck der Benennung ergänzt; z. B. bezeichnet man als einen Septimennaccord ohne Terz.

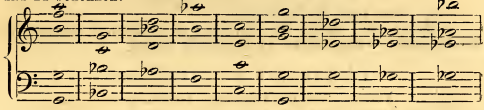
§. 128. Soll man einen gegebenen Accord benennen, so streicht man zunächst alle Verdoppelungen, bringt ihn in enge Harmonie, bestimmt, wenn man auf diese Art eine Umkehrung erhalten hat, deren Grundaccord, und ergänzt ihn durch etwa fehlende Töne. Alsdann geht man auf den gegebenen Accord zurück, und bestimmt ihn nach seinem Verhältniss zum Grundaccord, nach seiner Stimmenzahl, Harmonielage und Vollständigkeit oder Unvollständigkeit. Z. B.

Gegeben. Ohne Vrdpplg. Eng. Grundaccord. Ergänzt.



Resultat: Dritte Umkehrung des Septimenaccordes ghdf, siebenstimmig in weiter Harmonie, ohne h.

Aufgabe (45). Folgende unvollständige Accorde sind zu ergänzen und zu benennen:



Specielle Accordlehre.

Dreiklang.

§. 129. Der dreistimmige Accord, der aus dem Grundton, dessen Terz und Quinte besteht, heisst Dreiklang.

a) Der grosse oder Dur-Dreiklang besteht aus Grundton, grosser Terz und reiner Quinte. Er heisst Durdreiklang, weil man ihn auf dem Grundton der Durtonleiter aus deren Tönen bilden kann. In diesem Sinne wird er auch Grunddreiklang oder tonischer Dreiklang (Tonica = Grundton) oder schlechtweg Accord einer Durtonleiter genannt. (Z. B. Tonischer Dreiklang von Es-dur. Es-dur-Accord.)

Aufgabe (46). Auf welchen Stufen der Dur- und Molltonart kann man den grossen Dreiklang aus den Tönen derselben bilden? Wie heissen die tonischen Dreiklänge sämmtlicher Durtonarten? — Wie die grossen Dreiklänge auf sämmtlichen Stufen der chromatischen Tonleiter?

b) Der kleine oder Moll-Dreiklang besteht aus Grundton, kleiner Terz und reiner Quinte. Er heisst Molldreiklang, weil man ihn auf dem Grundton der Molltonleiter*) aus deren Tönen bilden kann. In diesem Sinne wird er auch Grunddreiklang, tonischer Dreiklang, Accord einer Molltonart genannt. (Z. B. Tonischer Dreiklang von C-moll. C-moll-Accord.)

Aufgabe (47). Auf welchen Stufen der Dur- und Molltonart findet man den kleinen Dreiklang? — Wie heissen die tonischen Dreiklänge sämmtlicher Molltonarten? Sämmtlicher chromatischer Stufen?

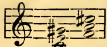
c) Der verminderte Dreiklang besteht aus dem Grundton, der kleinen Terz und verminderten Quinte. Er findet sich auf der siebenten Stufe der Durtonart, auf der zweiten und sieben-

*) Bei allen Beziehungen auf die Molltonleiter ist hier immer die eigentliche oder harmonische gemeint. (Vgl. §. 46, S. 28.)

ten der Molltonart, und wird danach benannt. Z. B.

ist verminderter Dreiklang von C-dur oder C-moll auf der siebenten Stufe, oder von A-moll auf der zweiten Stufe.

Aufgabe (48). Nenne die verminderten Dreiklänge sämmtlicher Durtonarten. — Der Molltonarten auf der siebenten Stufe. Der Molltonarten auf der zweiten Stufe. Sämmtlicher chromatischer Stufen.

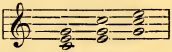
d) Der übermässige Dreiklang besteht aus Grundton, grosser Terz und übermässiger Quinte.  Er findet sich auf der dritten Stufe der Molltonart.

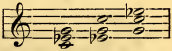
Aufgabe (49). Nenne die übermässigen Dreiklänge sämmtlicher Molltonarten. — Sämmtlicher chromatischer Stufen.

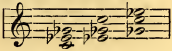
Umkehrungen der Dreiklänge.

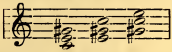
§. 130. Versetzt man die Töne eines Dreiklanges so, dass die ursprüngliche Terz tiefster Ton wird, so erhält man die erste Umkehrung desselben oder den Sextaccord, so genannt von seinem äussersten Intervall, der Sexte.

Versetzt man die Töne eines Dreiklanges so, dass die Quinte tiefster Ton wird, so erhält man die zweite Umkehrung oder den Quartsextaccord, so genannt von den Intervallen, die seine beiden Oberstimmen mit dem Basse bilden.

Grosser Dreiklang und Umkehrungen 

Kleiner „ „ „ 

Verminderter „ „ „ 

Uebermässiger „ „ „ 

Aufgabe (50). Die tonischen Dreiklänge sämmtlicher Dur- und Molltonarten mit Umkehrungen zu nennen und zu spielen.

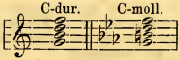
Die verminderten Dreiklänge aller chromatischen Stufen nebst Umkehrungen ebenso. — Die übermässigen Dreiklänge aller chromatischen Stufen nebst Umkehrungen ebenso.

Septimenaccord.

§. 131. Der vierstimmige Accord, der aus dem Grundton, dessen Terz, Quinte und Septime besteht, heisst (nach seinem äussersten Intervall) Septimenaccord. Die wichtigsten Septimenaccorde sind folgende:

a) Der Dominantseptimenaccord besteht aus Grundton, grosser Terz, reiner Quinte, kleiner Septime, und findet sich auf der Quinte (Dominante) der Dur- und Molltonart. Er wird auch schlechthin Dominantaccord oder Septimenaccord genannt.

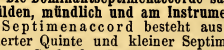
C-dur. C-moll.



Aufgabe (51). Die Dominantseptimenaccorde sämmtlicher Dur- und Molltonarten zu bilden, mündlich und am Instrument.

b) Der kleine Septimenaccord besteht aus Grundton, kleiner Terz, verminderter Quinte und kleiner Septime. Er findet sich auf der siebenten Stufe der Durtonart und auf der zweiten der Molltonart.

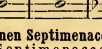
C-dur. A-moll. C-moll.



Aufgabe (52). Die kleinen Septimenaccorde in Dur und Moll ebenso.

c) Der verminderte Septimenaccord besteht aus Grundton, kleiner Terz, verminderter Quinte und verminderter Septime, und findet sich auf der siebenten Stufe der Molltonart.

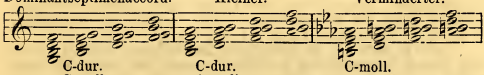
A-moll.



Aufgabe (53). Die verminderten Septimenaccorde sämmtlicher Molltonarten.

§. 132. Umkehrungen der drei Septimenaccorde.

Dominantseptimenaccord. Kleiner. Verminderter.



C-dur. C-dur. C-moll.
C-moll. A-moll.

Die erste Umkehrung jedes Septimenaccordes heisst
Quint-sext-Accord,
die zweite Terz-quart-Accord,
die dritte Secund-Accord.

Alle drei werden nach den wichtigsten Intervallen so genannt; nämlich nach den beiden Tönen, welche im Grundaccord die Septime bildeten.

Aufgabe (54). Die drei angeführten Septimenaccorde nebst Umkehrungen in allen Tonarten zu bilden.

Nonenaccord.

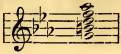
§. 133. Der Nonenaccord ist ein fünfstimmiger Accord, der aus dem Grundton, dessen Terz, Quinte, Septime und None besteht. Die wichtigsten Nonenaccorde sind folgende:

a) Der grosse Nonenaccord besteht aus Grundton, grosser Terz, reiner Quinte, kleiner Septime und grosser None, und findet sich auf der Quinte der Durtonart.

C-dur.

b) Der kleine Nonenaccord unterscheidet sich vom grossen nur durch die kleine None. Er findet sich auf der Quinte der Molltonart.

C-moll.

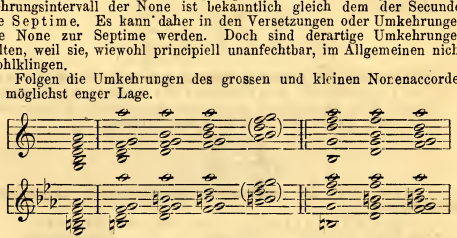


Aufgabe (55). Die grossen Nonenaccorde aller Durtonarten zu bilden. Die kleinen Nonenaccorde aller Molltonarten zu bilden. Die grossen und kleinen Nonenaccorde auf allen chromatischen Stufen zu bilden, und ihre Tonart zu bestimmen.

Wenn man diesen Accord umkehrt oder versetzt, darf man die None nicht zur Secunde werden lassen. Es würde dadurch das Princip der terzenweisen Zusammensetzung der Grundaccorde aufgegeben.

Dagegen ist natürlich eine gegenseitige Umkehrung des ursprünglichen Grundtones und der ursprünglichen None zulässig. Das Umkehrungsintervall der None ist bekanntlich gleich dem der Secunde, die Septime. Es kann daher in den Versetzungen oder Umkehrungen die None zur Septime werden. Doch sind derartige Umkehrungen selten, weil sie, wiewohl principiell unanfechtbar, im Allgemeinen nicht wohlklingen.

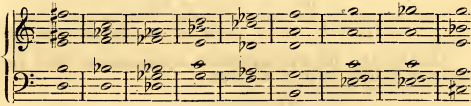
Folgen die Umkehrungen des grossen und kleinen Nonenaccordes in möglichst enger Lage.



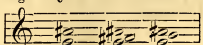
Besondere Namen führen diese Umkehrungen nicht. Die wohlklingendsten Lagen des Nonenaccordes sind die, welche die ursprüngliche None in der Oberstimme haben.

Aufgabe (56). I. Die drei ersten Umkehrungen zu allen grossen und kleinen Nonenaccorden zu bilden, in enger und weiter Harmonie, jedoch ohne die None zur Septime umzukehren, also ohne den ursprünglichen Grundton über die None zu setzen.

II. Folgende häufig vorkommende und wohlklingende Umkehrungen des Nonenaccordes auf ihre Grundaccorde zurückzuführen.



§. 134. Als ein sehr häufig vorkommender Zusammenklang ist hier noch anzuführen der sogenannte übermässige Sextaccord. Er besteht aus Grundton, grosser Terz und übermässiger Sexte, und kann zu einem vierstimmigen Accord ergänzt werden durch Hinzufügung entweder der übermässigen Quarte oder der reinen Quinte.

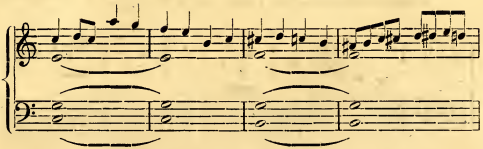


Aufgabe (57). Er ist auf allen chromatischen Stufen zu bilden.

Harmoniefreie Töne.

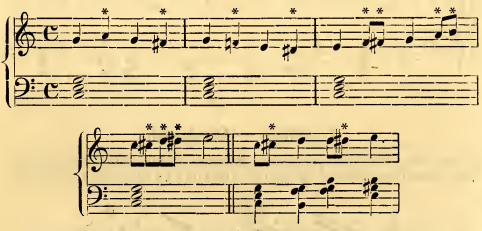
§. 135. Solche Töne eines Zusammenklanges, die sich nicht mit den übrigen zu einem Accorde verbinden, heissen unharmonische oder harmoniefreie Töne. Im Gegensatz zu ihnen heissen die, dem Accorde eigenthümlichen, harmonische Töne.

Aufgabe (58). Bezeichne in dem folgenden Beispiel die harmoniefreien Töne.



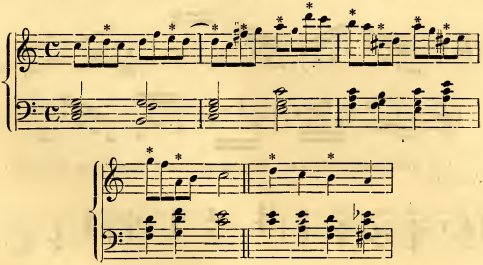
Die folgenden Regeln über die verschiedenen Arten von harmoniefreien Tönen gelten nur für die einfachsten Fälle. In allen Fällen, wo sie nicht ausreichen, bediene man sich des allgemeinen Ausdrucks: harmoniefreie Töne.

Harmoniefreie Töne heissen Durchgänge, wenn sie auf relativ schlechten Takttheilen, stufenweis fortschreitend, zwischen zwei harmonischen Tönen stehen.

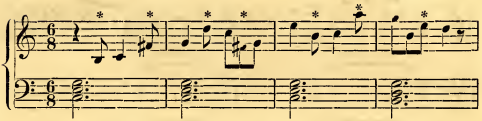


Harmoniefreie Töne heissen Vorhalte,

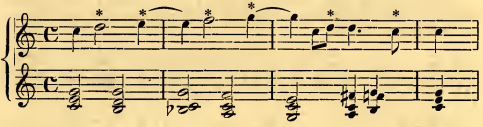
1) wenn sie auf einem relativ guten Takttheil stehen, stufenweise, sprungweise, durch eine Bindung vorbereitet, nach Pausen oder zu Anfang eines Stückes eintreten, und ihnen in derselben Stimme stufenweise auf- oder abwärts ein harmonischer Ton folgt:



2) wenn sie, auf einem relativ schlechten Takttheil stehend, sprungweise oder nach Pausen einsetzen, und ihnen in derselben Stimme stufenweise ein harmonischer Ton folgt.

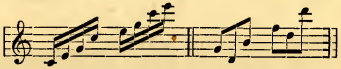


Harmoniefreie Töne heissen Vorausnahmen oder Anticipationen, wenn sie, indem sie liegen bleiben oder wiederholt werden, erst mit dem folgenden Zusammenklange einen Accord bilden.

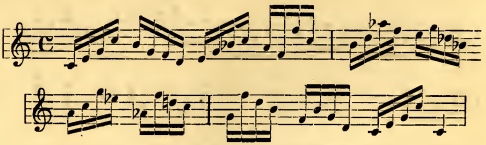


Figuration — Orgelpunkt.

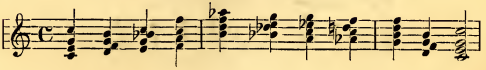
§. 136. Die Darstellung eines Accordes durch Aufeinanderfolge der Töne desselben heisst Arpeggio, gebrochener Accord.



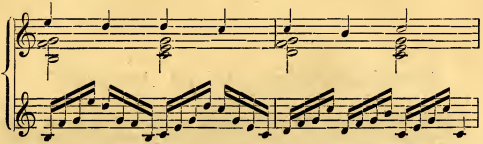
Eine solche Darstellung auf ganze Musikstücke oder Theile von Musikstücken angewendet, heisst harmonische Figuration.



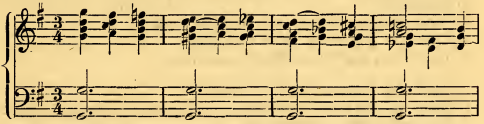
Die vorstehende Stimme ist harmonische Figuration folgender Accorde:



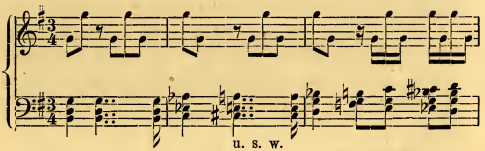
Auch Zusammenklänge, welche harmoniefreie Töne enthalten, werden harmonisch figurirt.



§. 137. Orgelpunkt heisst ein Ton, der in einer Stimme festgehalten wird, während die anderen Stimmen verschiedene Accorde bilden, die einer oder verschiedenen Tonarten angehören.



Bei Benennung der Accorde während eines Orgelpunktes bleibt dieser unberücksichtigt. Der Orgelpunkt kann auch rhythmisch figurirt sein. Z. B.



u. s. w.

Auch die ganze Stelle eines Musikstückes, welche einen Orgelpunkt enthält, nennt man Orgelpunkt.

Mit Hülfe des Vorstehenden ist der Schüler im Stande, Musikstücke harmonisch zu analysiren, d. h. die vorkommenden Accorde, nebst den damit verbundenen harmoniefreien Tönen, die harmonischen Figurationen und Orgelpunkte festzustellen.

Zusammenstellung der 58 Aufgaben.*)

1) Bilde Reihenfolgen von Stammnamen auf- und abwärts, von einem beliebigen Stammnamen beginnend und bis zu seiner nächsten Wiederholung fortschreitend. — Bilde Reihenfolgen von Stammnamen auf- und abwärts, mit Uebergehung je eines Stammnamens bis zur Erreichung der Wiederholung des ersten. — Bilde ebensolche Reihen mit je 2, 3, 4, 5 Stammnamen.
2) Notenlesen.
3) Noten mit Bestimmung ihres Werthes lesen.
4) Noten von gegebenem Werthe schreiben.
5) Pausen von gegebenem Werthe schreiben.

---

6) Noten mit Versetzungszeichen lesen.
7) Noten mit doppelten Versetzungszeichen lesen, spielen und schriftlich in Stammtöne übertragen.
8) Bilde halbe Töne auf- und abwärts: 1) zu sämmtlichen Stammtönen, 2) zu sämmtlichen Kreuz- und Be-Tönen, 3) zu sämmtlichen Doppelkreuz- und Doppelbe-Tönen.
9) Nenne und spiele jeden Stammton mit seinen Ableitungen durch Versetzungszeichen.
10) Nenne die enharmonisch verschiedenen Töne: 1) zu allen Stammtönen, 2) zu allen Kreuz- und Be-Tönen, 3) zu allen Doppelkreuz- und Doppelbe-Tönen.
11) Erhöhe um einen halben Ton sämmtliche Stamm-, Kreuz-, Be- und Doppelbe-Töne. — Erniedrige um einen halben Ton sämmtliche Stamm-, Kreuz-, Be- und Doppelkreuz-Töne. — Erhöhe um einen ganzen Ton sämmtliche Stamm-, Be- und Doppelbe-Töne. — Erniedrige um einen ganzen Ton sämmtliche Stamm-, Kreuz- und Doppelkreuz-Töne.

---

12) Zu gegebenen Grundtönen Durtonleitern bilden.
13) Schreibe die Vorzeichnungen sämmtlicher Tonleitern.
14) Lerne auswendig die 15 Durtonleitern, ihre Reihenfolge und Vorzeichnung.
15) Harmonische Molltonleitern zu gegebenen Grundtönen bilden.
16) Die Reihenfolge der Molltonleitern auswendig lernen.
17) Nenne zu beliebigen gegebenen Dur- oder Molltonleitern die Paralleltonleitern.
18) Die Namen sämmtlicher Paralleltonleitern auswendig lernen.
19) Bildung der harmonischen Molltonleitern zu den gegebenen parallelen Durtonleitern.

---

*) Diese Zusammenstellung der Aufgaben soll hauptsächlich denen zur Orientirung dienen, welche schon im Besitz einiger Kenntnisse sind, und diese nur zu ergänzen haben. Da die Beispiele weggelassen sind, ist der Wortlaut nicht immer dem des Textes vollständig gleich, sondern hin und wieder allgemeiner gehalten.

20) Auswendiglernen der harmonischen Molltonleitern.
21) Bildung melodischer Molltonleitern
22) Zu ungebräuchlichen Grundtönen Durtonleitern und deren harmonische und melodische parallele Molltonleitern bilden.

---

23) Auswendiglernen der gebräuchlichsten musikalischen Hülfswörter und Endungen.

---

24) Bildung von Takten in verschiedenen Taktarten.
25) Die guten und schlechten Takttheile der gebräuchlichsten Taktarten bestimmen. — Gegebene Noten in verschiedenen Taktarten accentuiren.

---

26) Gegebene Intervalle benennen.
27) Intervalle auf- und abwärts bilden.
28) Intervalle um einen halben Ton vergrössern und verkleinern.
29) Intervalle um einen ganzen Ton vergrössern und verkleinern.
30) Gegebene grosse und reine Intervalle bestimmen.
31) Gegebene grosse und kleine Intervalle bestimmen.
32) Gegebene grosse, reine, kleine und verminderte Intervalle bestimmen.
33) Gegebene grosse, reine, kleine, verminderte und übermässige Intervalle bestimmen.
34) Verwandle beliebige grosse und reine Intervalle durch Vergrösserung und Verkleinerung in übermässige, kleine und verminderte.
35) Zu gegebenen Tönen Intervalle bilden.
36) Zu den Grundtönen der Durtonleitern sämmtliche Intervalle bilden.
37) Gegebene Intervalle bestimmen, deren tiefster Ton nicht Grundton einer Durtonleiter ist.
38) Intervalle bilden, die sich nach den gebräuchlichen Durtonleitern nicht bilden lassen. — Reihen von Tönen bilden, die alle um ein bestimmtes Intervall von einander entfernt sind.
39) Welche Intervalle bildet die Octave einer Durtonleiter mit jeder der anderen, tieferen Stufen derselben? — Welche Intervalle bildet der Grundton einer Molltonleiter mit jeder anderen Stufe derselben? — Welche Intervalle bildet die Octave einer Molltonleiter mit jeder anderen Stufe derselben? — Welche Intervalle bildet jede Stufe einer Dur- oder Molltonleiter mit jeder anderen Stufe derselben?
40) Zu den gegebenen Maassen der Intervalle bestimmte Intervalle bilden.

---

41) Die Stimmen gegebener Grundaccorde so zu versetzen, dass die Accorde Grundaccorde bleiben.
42) Gegebene Accorde achtstimmig machen.
43) Vierstimmige, in enger Harmonie gegebene Accorde in weite Harmonie bringen.
44) Zu gegebenen Grundaccorden die Umkehrungen bilden. — Zu gegebenen Umkehrungen die Grundaccorde bilden.
45) Gegebene unvollständige Accorde ergänzen.
46) Auf welchen Stufen der Dur- und Molltonart kann man den grossen Dreiklang aus den Tönen derselben bilden? — Wie heissen die tonischen Dreiklänge sämmtlicher Durtonarten? — Wie die grossen Dreiklänge auf sämmtlichen Stufen der chromatischen Tonleiter?

47) Auf welchen Stufen der Dur- und Molltonart findet man den kleinen Dreiklang? — Wie heissen die tonischen Dreiklänge sämmtlicher Molltonarten? — Sämmtlicher chromatischer Stufen?

48) Nenne die verminderten Dreiklänge sämmtlicher Durtonarten. — Der Molltonarten auf der siebenten Stufe. — Der Molltonarten auf der zweiten Stufe. Sämmtlicher chromatischer Stufen.

49) Nenne die übermässigen Dreiklänge sämmtlicher Molltonarten. — Sämmtlicher chromatischer Stufen.

50) Die tonischen Dreiklänge sämmtlicher Dur- und Molltonarten mit Umkehrungen nennen und spielen. — Die verminderten Dreiklänge aller chromatischen Stufen nebst Umkehrungen ebenso. — Die übermässigen Dreiklänge aller chromatischen Stufen ebenso.

51) Die Dominantseptimenaccorde sämmtlicher Dur- und Molltonarten bilden, mündlich und am Instrument.

52) Die kleinen Septimenakkorde in Dur- und Moll.

53) Die verminderten Septimenaccorde sämmtlicher Molltonarten.

54) Die drei angeführten Septimenaccorde in allen Tonarten mit Umkehrungen.

55) Die grossen Nonenaccorde aller Durtonarten bilden. Die kleinen Nonenaccorde aller Molltonarten bilden. — Die grossen und kleinen Nonenaccorde auf allen chromatischen Stufen bilden und ihre Tonart bestimmen.

56) Die ersten Umkehrungen zu allen grossen und kleinen Nonenaccorden bilden, in enger und weiter Harmonie, jedoch ohne die None zur Septime umzukehren, also ohne den ursprünglichen Grundton über die None zu setzen. — Gegebene häufig vorkommende und wohlklingende Umkehrungen des Nonenaccordes auf ihre Grundaccorde zurückführen.

57) Bildung des übermässigen Sextaccordes auf allen chromatischen Stufen.

58) Harmoniefreie Töne erkennen.

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Im Verlage von **Adolph Stubenrauch** in Berlin erschien:

Reformatorisches Choralbuch

für

Kirche, Schule und Haus.

Oder:

Allgemeines Choralbuch

für die deutsche evangelische Kirche.

Auf Quellenforschung gestützter Beitrag zur Regeneration des evangelischen Kirchengesanges.

Bearbeitet und herausgegeben

von

F. A. L. Jacob und **E. Richter.**

Cantor. Königl. Musik-Director.

Preis 21 Mark.

Laut Verfügung des Königl. Ministeriums für Unterrichts-Angelegenheiten vom 18./6. 1875 ist obiges Werk den Königl. Preuss. Seminarien zur Anschaffung empfohlen.

Die **Deutsche Volksschule** sagt darüber:

Die Bearbeitung und Herausgabe dieses Werkes ist ein glänzendes Zeugniss für deutschen Fleiss, gepaart mit selbstredender Gründlichkeit. Nicht nur die Menge der hier gebotenen Choräle (ziemlich anderthalb Tausend), sondern auch die echtkirchlich harmonische Wiedergabe derselben bietet alles, was bis jetzt Derartiges erschienen ist. Vor allem interessant ist die an vielen Choralmelodien nachgewiesene Ausgestaltung derselben von ihrem frühesten Erscheinen bis auf unsere Tage.

Die **Allgemeine Lehrerzeitung:**

Unbestritten ist die Herausgabe obengenannten Werkes wiederum ein schlagender Beweis dafür was deutscher Fleiss und ein vom Sinn für die heilige Sache der Kunst getragener Eifer, verbunden mit riesiger Ausdauer, zu schaffen vermögen. Wir haben dabei, um unsere Aussage zu dokumentiren, zu bemerken, dass das Choralbuch circa 120 Bogen stark wird. Dasselbe wird, von der Officin splendid in Quartformat gedruckt, in 2 Theilen erscheinen. Der erste Theil bringt uns 464, der zweite Theil 856 Melodien. Im ersten befinden sich die meisten der gangbarsten Kernmelodien der evangelischen Kirche. Die beiden Herren Herausgeber, im Dienste der Kirche, will sagen des musikalischen Kultustheils derselben ergraut, sind die rechten Männer dazu, ein solches Werk zu beginnen und durchzuführen. Fast in keinem Choralbuche neueren Datums finden wir einen so korrekten, der Kirche angemessenen vierstimmigen Satz; nur in dem von Sömann in Königsberg ist derselbe der Jacob-Richter'schen Arbeit an die Seite zu stellen.

Dem Werke ist namentlich durch Regierungen und Kirchen-Aerarien die weiteste Verbreitung zu wünschen, damit auch der ehrenwerthe Herr Verleger in seinem bedeutenden Risiko nicht zu kurz komme.

Das **Schulblatt f. d. evang. Seminarien Schlesiens:**

Welch ein Reichthum an Melodien! Welch eine Mannigfaltigkeit im Aussatze derselben, Welche Anregung für Organisten, dem Inhalte des Liedes genäss zu spielen, wenn man sich den Ursprung der alten, köstlichen Weisen immer gegenwärtig hält, die in ihrer echt kirchlichen Art einzig und unübertroffen dastehen! Wie unterrichtend für den geistlichen Stand, namentlich in seinen jüngern Mitgliedern, die aus Unkenntniss nicht selten Aufgaben stellen, die wenig geeignet sind die Andacht der singenden Gemeinde zu erhöhen. Wie erbaulich für jeden musikalischen Menschen überhaupt, der sich in der Stille mit diesem Schatze, einem wahren Füllhorn geistlichen Gesanges, innig vertraut macht.

Darf ich aus meiner eigenen Erfahrung heraussreden, so spreche ich es gern aus, dass mich dieses reiche, echt kirchliche Werk täglich erquickt und dass ich je länger, je mehr darin finde. Wo findet man sonst ein so reiches Material aufgespeichert — geschichtet und gelichtet? Es ist ein echt deutsches Werk, was den Herausgebern zur Ehre und noch den Nachkommen zu bleibendem Segen gereichen wird.

Diese meine Ueberzeugung wollte ich, fern von allem Kritisiren (die Verfasser wissen selbst am besten, wo der Schuh drückt) offen kundgeben, um namentlich alle jüngern Männer im Amte zu recht fleissiger Benutzung dieses Werkes anzureizen. —

311 Choräle der evang. Kirche.

Vierstimmig bearbeitet von F. A. L. Jacob und E. Richter.

(Auszug aus dem grössern Werk.) Preis 4,50 Mk.

Im Verlage von **Adolph Stubenrauch** in Berlin erschien:

Th. Drath, Musiktheorie.

Enthaltend: Elementar-Harmonie und Formenlehre, in kurzgefassten Erläuterungen, Regeln, Notenbeispielen und Uebungs-Aufgaben für Lehrer und Schüler. Preis 5 Mark 25 Pf.*).

Das Berliner Fremdenblatt:

Fürwahr ein Werk comme il faut nach Preis, Umfang und Inhalt. Einerseits geht es nicht, wie grosse, kostspielige «Compositionslehren» über die ersten Anfangsgründe in der Musik grossartig hinweg, sondern geht die gesammte Elementarlehre in 22 §§ der 4 Abschnitte: Tonik, Rhythmik, Melodik und Dynamik, nebst 2 Anhängen über Zeichen und Kürzungen der Tonschrift und über italienische Aussprache. Andrerseits bricht das Werk nicht, wie gewisse Harmonielehren und dergl., da ab, wo das Interesse des Kunstjüngers am lebhaftesten zu werden beginnt, sondern behandelt nach der vollständigen Accordik ausführlich die Lehre von der Modulation, den Choralzwischenspielen, dem Choral-, Vocal- und Instrumentalsatz, den Kirchentonarten aller homophonen, polyphonen und gemischten Kunstformen. Alles mit geeigneter Beziehung auf die Neuzeit, nebst einem Anhang über die alte, altdeutsche, Uebergangs- und neudeutsche Musikschule. Was ausser diesem reichen Inhalte das Werk ganz besonders zum Lehr- und Lernbuch stempelt, ist 1. die Klarheit, Kürze und Popularität seiner Definitionen, Erläuterungen und Regeln, 2. die Gediegenheit und weise Begrenzung der Notenbeispiele, 3. die echt pädagogisch-didactisch geordneten Uebungsaufgaben. Insofern wird genannte «Musiktheorie» stets ein guter Rathgeber sein für alle Freunde kirchlicher und weltlicher Musik, für Theoretiker und Practiker, für Clavier- und Orgelspieler, für Präparanden- und Seminar-Anstalten, für Cantoren und Stadtcapellmeister, für Vocal- und Orchester-Dirigenten, für Conversatoristen und Musiklehrer.

*) Vorstehendes ausgezeichnete Werk soll laut Verfügung des Königl. Preuss. Ministerium's der Unterrichtsangelegenheiten als Lehrmittel in den preuss. Seminarien benutzt werden.

Th. Drath, Der Gesanglehrer und seine Methode.

II. Auflage. — Preis 2 Mark.

Das evang. Kirchen- und Schulblatt für Schlesien referirt darüber:

Das sehr instructiv geschriebene Buch des gegenwärtigen Bunzlauer Musiklehrers zerfällt in zwei Theile, deren erster die positiven Kenntnisse und Fertigkeiten des Gesanglehrers zum Gegenstande hat, während der zweite die Unterrichtsmethode regelt.

Der pädagogische Jahresbericht von Lüben äussert sich folgendermassen über dies Buch:

Diese Schrift ist auf ihrem Gebiete unzweifelhaft die bedeutsamste Erscheinung der letztern Zeit, resultirend aus mehrjähriger, amtlicher, wie privater Erfahrung und fortgesetztem Quellenstudium. Es ist nicht wenig, was der Verfasser vom Lehrer und von den Schülern fordert, allein die Forderungen sind berechtigt; nicht das ist auffällig, dass sie gestellt werden, wohl aber das, dass sie nicht überall schon längst gestellt sind! Mir persönlich gereicht es zur Befriedigung, dass ich die wesentlichsten Grundsätze, welche ich in meinen Veröffentlichungen über das Gesangwesen in der Schule und Kirche ausgesprochen habe, hier als massgebend angenommen und mit Einsicht verwerthet finde. Allen Lehrern ist empfohlen, sich das Buch wo möglich zu verschaffen und es mit Ernst und Eifer zu studiren.

Das Schulblatt für die Volksschullehrer der Provinz Preussen:

Was bisher in Bezug auf Gesang aus Bunzlau kam, hatte einen guten Klang. Herr Drath lässt diesen guten Ruf nicht zu Schanden werden. Das bezeugt uns das vorliegende Werk. Der Herr Verfasser präsentirt sich uns als ein umsichtiger, practischer und mit den Anforderungen der Neuzeit fortschreitender Gesanglehrer etc. etc.

Practischer Lehrgang im Gesangunterrichte

von

G. Geyger

I. Theil, für gehobene Schulen.

Preis 0,60 Mk.

II. Theil, für die Oberklassen höherer Schulen.

Preis 0,75 Mk.

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.